

Amábile Cristina Brugnaro

**FRAGMENTOS DA EXISTÊNCIA:
UM ESTUDO SOBRE A REFLEXIVIDADE EM *FÉRIAS*
PROLONGADAS, DE JOHAN VAN DER KEUKEN**

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da Unicamp, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Marcius César Soares
Freire

**CAMPINAS
2005**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

B833f Brugnaro, Amábile Cristina.
Fragmentos da existência: um estudo sobre a reflexividade
em *Férias Prolongadas*, de Johan Van Der Keuken. / Amábile
Cristina Brugnaro. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes.

1. Documentário (cinema). 2. Subjetividade. 3. Morte.

I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Fragments of existence: a study about the reflexivity in *The Long Holiday*,

Johan Van Der Keuken"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Documentary - Subjectivite - Death

Área de concentração: Cinema

Titulação: Mestrado em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire

Profª Drª Rosana de Lima Soares

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo

Data da defesa: 30 de Agosto de 2005

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 30 de agosto de 2005, considerou a candidata Amábile Cristina Brugnaro aprovada.

1. Prof. Dr. Marcius César Soares Freire_____

2. Profa. Dra. Rosana de Lima Soares_____

3. Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo_____

*Dedico ao meu pai Pedro e à minha mãe
Nelyta por serem meu “porto seguro” em
todos os momentos da minha vida.
Pai, mãe, amo vocês!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e a todos que me acompanharam no decorrer desta pesquisa; a meus pais que sempre me incentivaram para que eu crescesse cada vez mais em meus estudos e principalmente, como ser humano.

Ao meu namorado, Anderson, pelo estímulo a cada dia e também pela sua paciência em minhas crises de estress, dizendo: “calma: já, já, acaba!”.

Àqueles anjos que me ajudaram a traduzir, corrigir, formatar e concluir este trabalho: Luciana, Marisa Telo, Michela Iris.

Ao amigo Walmor, pela valiosa contribuição técnica e visual para este trabalho.

A Carol, Neto e Cristiano, amigos de todas as horas.

A Bia, pela atenção, paciência e preocupação.

E muito especialmente à minha querida Aimée, que além de me auxiliar em minhas leituras e traduções do Francês, se fez presente em todo momento, não apenas como tradutora, mas como amiga e mãe, muito abrigada.

Obrigada a todos os professores e funcionários da Unicamp, que sempre foram muito atenciosos e prestativos durante esse período da pesquisa.

Enfim, obrigada Prof. Dr. Marcius Freire por te acreditado em mim e me orientado!

RESUMO

A obra documentária do fotógrafo e cineasta holandês Johan Van Der Keuken é o objeto de estudo nessa dissertação de mestrado, sobretudo seu último filme: “Férias Prolongadas”, que trata da sensibilidade humana diante da morte e do morrer. Nesta síntese sobre a significação entre a imagem e o som, elementos fundamentais para apontamentos de uma reflexividade, procuramos evidenciar o trabalho deste precioso documentarista contemporâneo que tão bem soube expressar o belo, através dos registros de suas viagens, como também nos inserir em sua angústia diante das imagens que denominou como os “fragmentos da sua existência”.

Palavras-chave: Documentário cinematográfico – subjetividade. Documentário cinematográfico – Reflexividade. Morte.

RÉSUMÉ

Le documentaire du photographe et cinéaste Johan Van Der Keuken est l'objet d'étude de cette dissertation de maîtrise, surtout son dernier film “V acances Prolongées”, qui montre la sensibilité humaine devant la mort. Cette synthèse montre la signification entre l'image et le son, des éléments essentiels pour les remarques d'une réflexion; on a essayé de mettre en relief le travail de ce cinéaste contemporain qui a bien su exprimer le Beau à travers les notes et les enregistrements de ses voyages; en nous faisant participer de son angoisse devant les images appelées par lui les “fragments de son existence”.

Mots-clé: Documentaire cinématographique – subjectivité. Documentaire cinématographique – réflexibilité. Mort.

ABSTRACT

The documentary work of Johan Van Der, Dutch photographer and film producer, is an object of study in this master degree assignment focused mainly on his last movie: “The Long Holiday” that deals with the human sensitivity to death and dying. In this summary, about the significance between the image and sound which are crucial for reflexivity, we tried to highlight the work of this contemporary and brilliant documentary practitioner who not only depicted the “Beauty” so splendidly through his trips records but also placed us inside his sorrow which he determined as “fragments of his own existence.”

Keywords: Cinematographic documentary – subjectiviteit. Cinematographic documentary – reflexivity. Death.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 JOHAN VAN DER KEUKEN (1938- 2001).....	7
2.1 OS ANOS 90 COMO EXPRESSÃO DE NOVAS CRÍTICAS PARA JOHAN VAN DER KEUKEN.....	11
2.2 O FILME REFLEXIVO: AS MODIFICAÇÕES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO	13
2.2.1 Cinema Direto (Documentário de Observação).....	14
2.2.2 Cinema Verdade (Documentário Interativo).....	15
2.2.3 Documentário Reflexivo.....	16
2.3 A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA E O TEMPO	19
2.4 FILMES REFLEXIVOS DE KEUKEN	22
2.4.1 “<i>Journal</i>” (83 min., 1972).....	22
2.4.2 “<i>Face Value</i>” (120 min, 1991).....	23
2.4.3 “<i>Amsterdam Global Village I e II</i>” (245 min, 1996).....	25
2.5 NOVAS SUBJETIVIDADES E A AUTO-REPRESENTAÇÃO	28
2.6 A CONSTRUÇÃO DO “OUTRO” POR SI MESMO.....	30
3 FRAGMENTOS DA EXISTÊNCIA.....	33
3.1 A REPRESENTAÇÃO DA MORTE E SUA HISTÓRIA	36
3.2 ATITUDES DIANTE DA MORTE E DO MORRER	39
3.3 ESPERANÇA	42
3.4 A MORTE E O CINEMA.....	44
3.5 O ESPAÇO DOCUMENTÁRIO E O OLHAR DO DOCUMENTARISTA	46
3.6 AS EMOÇÕES REPRESENTADAS PELO CINEMA	49
3.7 A SITUAÇÃO VISÍVEL DO CINEGRAFISTA EM “FÉRIAS PROLONGADAS”	52
3.8 O VAZIO DO REAL	54

4 A REFLEXIVIDADE NO “FÉRIAS PROLONGADAS”	57
4.1 “ROAD AIR MOVIE”	58
4.2 O DOCUMENTÁRIO “FÉRIAS PROLONGADAS”	60
4.3 A RELAÇÃO ENTRE OS PLANOS VISUAIS E AUDITIVOS	74
4.4 A AUTO-INSCRIÇÃO E A CRENÇA NAS IMAGENS	79
 5 CONCLUSÃO.....	 87
 REFERÊNCIAS	 91
 ANEXOS	 97
Anexo A	97
Anexo B.....	101
Anexo C	105

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que a tradição do filme documentário teve início com o surgimento do próprio cinema no final do século XIX. A observação do real é o ponto de partida para toda uma gama de produções audiovisuais onde o homem é visualizado como ser social e cultural, mesmo que muitas vezes esse real possa ser representado por uma construção fílmica.

Desnecessário ressaltar que o cinema documentário passou por diversas transformações desde os seus primórdios. Tais transformações resultaram, muitas vezes, de mudanças na postura do cineasta frente ao real, como, por exemplo, o abandono do mero registro deste último que caracterizou seu nascimento, em favor de uma atitude mais assumidamente comprometida do realizador. Outras vezes, as mudanças resultavam do aparecimento de uma de uma nova técnica, de um novo instrumento ou dispositivo que dava origem a um novo tipo de artefato cuja conformação lhe era tributária.

A atualidade tecnológica, que permitiu o desenvolvimento de novas linguagens, vem trazendo um enriquecimento ao gênero fazendo com que seus processos construtivos ganhem maior complexidade, tanto nas formas de captação quanto na montagem do filme que tem como um de seus corolários o maior poder de sedução junto ao grande público. Mas esse não é o tema principal deste trabalho, mesmo que ele esteja intimamente ligado ao estudo das formas, imagens e sons de um documentário bem específico. Nossa escolha se deu quando, ao assistirmos ao Festival “É tudo Verdade” em 2001 nos deparamos, na mostra internacional de documentários, com a obra “Férias Prolongadas” (produzido em 1999), do holandês Johan Van der Keuken. Na ocasião, o filme nos chamou a atenção completamente e fez com que fossemos buscar um estudo mais aprofundado do diretor, do filme e de sua obra enquanto fotógrafo e cineasta. Assim, a proposta principal desta dissertação de mestrado que se insere dentro do universo do documentário contemporâneo, tem como foco a análise do filme “Férias Prolongadas”. Num primeiro momento nos deteremos na relação entre a imagem e o som através de uma análise estrutural do documentário que terá como substrato a teoria da reflexividade. Nosso ponto de partida será

uma “leitura” da subjetividade do realizador embutida nas representações particulares dos registros de suas viagens por diversos países. Em seguida serão suas indagações e as representações que lhe dão suporte acerca da proximidade de sua própria morte, motivação que o fez partir para a criação dessa obra.

Porém, anteriormente a tal análise, se fez necessária uma pesquisa histórica sobre o autor e uma retrospectiva de toda a sua obra, seus antecedentes, inicialmente como fotógrafo, suas influências, sua formação como cineasta, enfim, sua trajetória até o momento da produção desta que foi sua última obra antes de sua morte. Uma evolução cronológica de seus trabalhos foi então traçada, com pequenas sinopses de seus principais documentários, através de leituras e pesquisas sobre os mesmos, até, enfim, aqueles que se definiriam como reflexivos e a cujas cópias tivemos acesso.

A busca por um conhecimento mais abrangente sobre a teoria reflexiva se fez necessário. Procuramos, então, alguns aportes teóricos os quais nos esclarecessem algumas pertinências para um estudo e embasamento da obra para essa dissertação. O próximo passo foi selecionar que filmes do diretor se “enquadrariam” no conceito de “filme reflexivo”. Filmes como: “*Face Value*” (1990), “*Amsterdam Global Village I*” (1996) e “*Amsterdam Global Village II*” (1997), foram então escolhidos para uma reflexão mais aprofundada.

Diante dessa “escolha” para análise, outro fator de extrema importância fora observado: tais filmes foram todos produzidos na década de 90, época em que a estilística documental é marcada por novas transformações e a produção, de uma maneira geral, assume uma estética muito mais poética e reflexiva. Nesse contexto, não apenas o filme se mostra, mas sua própria construção que, muitas vezes, incluem a presença do autor-diretor nas imagens. Essa modificação estilística aconteceu no começo dos anos 60 quando Jean Rouch e Edgar Morin realizaram “*Chronique d’un été*”, filme que deu início ao movimento que veio a ser chamado de “Cinema Verdade”. Este fato é de grande relevância pois é resultado de uma inovação tecnológica que redundou em câmeras bem mais leves e ágeis e à possibilidade de realizar o som sincronizado com as imagens.

Nas décadas seguintes o documentarista assume uma forma muito mais “livre” para registrar o “real”, permitindo-se uma infinidade de recursos estilísticos e performáticos na produção de sua obra. As formas, os planos, os movimentos, a voz/som, passaram a ser

considerados de tal maneira, que o “eu” subjetivo do diretor e seu poder na autoria, vêm a ser evidenciado sem falsos pudores.

O próprio Keuken menciona que a obra de que tratamos aqui resulta de “um diálogo entre a película e o vídeo”. Esse “diálogo” entre a câmera de vídeo e a película cinematográfica, fica muito evidente nas obras cinematográficas dos anos 90, sobretudo quando é encarado como um “novo suporte”, um dispositivo capaz de vir a corroborar para a “construção” de uma nova forma do real ou até mesmo na representação de uma nova subjetividade.

O estudo desse “novo suporte” se faz necessário neste momento porque é ele que vai nos situar e posicionar diante de alguns questionamentos quanto à captação de sons e imagens, bem como na montagem dos filmes do nosso documentarista. O objetivo que almejamos através deste estudo é propiciar uma singela apresentação da obra deste holandês “voador”, como citava Almir Labaki em sua introdução ao Festival “É tudo verdade 2001”, uma apresentação de algumas de suas obras. Estas, de tão preciosas e cheias de elementos significativos e de poéticas marcantes, contribuem para a construção de uma estilística documentária transformadora e geradora de novas idéias e formas de realização cinematográfica.

Assim posto, o que encontramos na presente dissertação é um modesto estudo de algumas das obras do cineasta que foram escolhidas dentre as mais recentes, especialmente aquelas produzidas durante a década de 90 e, sobretudo, pensadas à luz da ‘teoria-reflexiva’, tendo como pedra de toque o documentário “Férias Prolongadas”.

No primeiro capítulo, introdutório, realizamos um estudo histórico do caminho percorrido pelo documentarista, primeiramente enquanto fotógrafo e, posteriormente, como estudante de cinema em Paris.

Os dados inseridos nessa pesquisa foram encontrados na Internet, através do site oficial de Johan Van Der Keuken,¹ em algumas revistas especializadas de cinema, como por exemplo, a “*Planète*”, em uma publicação francesa que abordou as obras do documentarista em 1997 (*Images documentaires* 29/30) e, em material entregue com as

¹ Site oficial do autor: <<http://www.johanvanderkeuken.com>>.

sinopses do cineasta em festivais de documentários como o “Festival É tudo Verdade” (2001 e 2005 onde foram exibidos seus filmes).

Infelizmente, devido à impossibilidade de viajar até a Holanda, especificamente Amsterdã (museu de Amsterdã), onde é encontrada grande parte de suas obras, ou até mesmo à Paris, onde estão concentrados todos os seus filmes numa distribuidora com a qual entramos em contato durante as pesquisas, ficamos um tanto limitados quanto à aquisição de todas as obras. Procuramos, dessa forma, trabalhar com os dados aos quais tivemos acesso.

Ainda nesse primeiro capítulo, listamos algumas obras do cineasta, procurando descrever as suas sinopses dentro de um quadro cronológico de produção, buscando relações com os momentos estilísticos para cada época. A fim de uma análise mais elaborada para os documentários produzidos na década de 90, pontuamos a realização do cineasta nessa etapa segundo alguns críticos da “Revista *Planète*” e, posteriormente, situamos essa produção dentro de um momento particular da estilística contemporânea. Assim, estudamos as novas subjetividades e o que já mencionamos anteriormente, da ‘teoria reflexiva’.

Já para o segundo capítulo, realizamos um estudo específico sobre a história e o sentimento que se experimenta face à morte (A Morte e o Morrer), através dos séculos, até os dias atuais, uma vez que, o documentário escolhido para análise nessa dissertação, aborda tal assunto. O documentarista traz em sua última realização toda a emoção de estar frente ao fim da existência, pois, enfermo, busca mostrar, através de imagens e sons, uma visão poética da vida e do seu fim. E, ainda nesse capítulo, fazemos um estudo da morte no cinema; como é tratada a questão e as variadas formas de sua representação.

No terceiro capítulo, além da análise detalhada do documentário “Férias Prolongadas”, realizaremos um estudo sobre os métodos e técnicas utilizados na captação e posteriormente montagem do documentário e como esta constitui um modo estilístico de se fazer documentário na atualidade. O dispositivo fílmico e o uso do aparato videográfico na realização da obra, assim como as tendências dessa “imbricação” entre película e vídeo e o resultado desse “casamento”, também serão discutidos neste capítulo.

Este trabalho, cuja introdução acabamos de expor, se quer apenas uma primeira aproximação com um documentarista cuja obra, em razão de sua complexidade, acreditamos que possa ser considerada como um postulado para o estudo da produção documentária, desde a década de 60 até a atualidade.

2 JOHAN VAN DER KEUKEN (1938- 2001)

Cineasta, Johan Van Der Keuken começou a se interessar pela fotografia aos 12 anos de idade por influência de seu avô, iniciando aí sua paixão pelas imagens técnicas. Cinco anos mais tarde, publicou uma seleção de clichês fotográficos na mostra – “Temos 17 anos” (um álbum contendo 30 retratos de estudantes da *High School* em Amsterdã, de qual Keuken fazia parte). “Temos 17 anos” encerra um embrionário testemunho das questões e temáticas abordadas ulteriormente por Keuken: a dissolução do sujeito em meio à multiplicidade de perspectivas e valores; o questionamento – e até mesmo a negação – das noções de individualidade e identidade e, portanto, a liquidação de qualquer pretensão puramente ‘documental’.

Em 1956, Keuken ganhou uma bolsa para cursar o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris (IDHEC), onde estudou até 1958. O que lhe chamava a atenção era a possibilidade de ver a todos os tipos de filmes de todas as épocas, como expressionismo alemão, cinema russo dos anos 20, cinema experimental em seu início, cinema experimental alemão. No período de 1957 a 1960 realizou exposições de fotos em Amsterdã, Paris e Milão.

Uma de suas influências mais significativas foi o trabalho de Joris Ivens e, posteriormente, no final do período de aprendizagem, a Nouvelle Vague, e nomes como Godard, Truffaut.

De 1960 a 1963, realizou diversos filmes de 5 a 15 minutos sobre os mais variados temas, dentre eles quatro filmes sobre artistas holandeses produzidos pelo canal de televisão VPRO: “Yrrah” (05 min.), “Taiiri” (10 min.), “Opland” (12 min) e “Lucebert” (16 min.). A partir de então, suas realizações não cessam mais e o diretor se torna cada vez mais conhecido na Europa e no circuito Internacional de filmes Documentários. Seus filmes incorporam a ficção e o experimentalismo, abordando temas como a pintura, a música, a poesia, a cultura de rua, o jornalismo e a dança. “Beppie” (1965), “Big Ben/ Bem Webster em Europe” (1967), “Journal” (1972), “Le Mur” (1973) e muitos outros, são exemplos das mais de 56 obras do documentarista. (vide anexo B).

A partir de 1977, passa a realizar diversas exposições Fotográficas na Europa e nos Estados Unidos, além de diversos documentários, inaugurando, como veremos, uma nova concepção de documentários para a nossa época.

A França é talvez um dos países onde sua obra cinematográfica ficou mais conhecida e suas produções consagradas. Vários de seus filmes, desde “*Le Nouvel Age Glaciaire*” e “*La Forteresse Blanche*”, projetados em Paris em 1976, até o filme “*Amsterdam Global Village*”, 1997, o fazem ser “redescoberto” pela crítica francesa. Como dizia o crítico Robin Dereux em um de seus artigos sobre a obra de Keuken, o cineasta, a cada filme, não cessa de levar suas pesquisas cinematográficas adiante, sendo as pesquisas contemporâneas as mais brilhantes, e completa: “mesmo assim, sua obra ainda é muito desconhecida”.

Outro crítico, Alain Bergala,² através de um artigo escrito em 1985, afirmava sua dificuldade em classificar Johan Van Der Keuken entre os “documentaristas”. Complementa ainda apontando Keuken como um dos documentaristas contemporâneos “do real”, o mais apaixonante, capaz de retomar a realidade “ela mesma”, como objeto seguro da operação da filmagem, essa “angústia metafísica” sobre a realidade da realidade.

Durante a década de 70, muitos definiam Keuken como um cineasta experimental, como um homem de pesquisa, comparado com Jean Luc Godard ou com outros cineastas ensaístas. “*Face Value*” (1990) e “*Amsterdam Global Village I e II*” (1996/97), juntamente com o documentário, “*Férias Prolongadas*” (1999), são exemplos desse novo modo de construção da obra documentária contemporânea, de se pensar a complexidade do mundo.

Para Keuken, o processo de montagem de um filme é um processo crucial na formação da obra, pois a mesa de montagem é onde o diretor conecta a sua primeira imagem com a filmagem para conseguir uma terceira via... O montador e o realizador trabalham juntos, detalhe por detalhe, criando algo como uma forma gráfica. Keuken afirma que “tudo num filme é forma...”.

² Texto publicado em: Les Films de Johan Van Der Keuken, sob a direção de Jean-Jacques Henry, Editions Vidéo Cine Troe, 1985.

Um dos filmes fundamentais para compreender a sua obra é “*Herman Slobbe*” (1966); onde Keuken, pela observação dos cegos, elaborou uma concepção complexa do espaço e um estudo/ teoria de percepção que passou a integrar em seus trabalhos cinematográficos. Mas não antecipemos e iniciemos aqui uma seqüência de sinopses acerca de alguns filmes da obra documentária de Keuken (iniciada nos anos 60) a fim de, quiçá, alcançar um ponto de partida para o estudo de seus últimos e, para nós, principais documentários. São estes que se enquadram dentro de uma nova estilística onde a reflexividade se faz presente (anos 70) e recebem maior destaque nos anos 90.

Como mencionado “*Herman Slobbe*” – Criança Cega, foi produzido em 1966 e tem a duração de 29 minutos. O filme retrata o dia-a-dia de um adolescente cego que explora o mundo através de sons, palavras, sensações e emoções. Numa forma de pensar a realidade, de mostrar fragmentos da vida, o menino não é encarado como um pobrezinho, mas como um alguém alegre, com um potencial enorme de vida. Em certa seqüência podemos ver as crianças andando na areia, como bêbados, e onde uma música (trilha) toma conta da cena, dando ritmo. Um ritmo que é para Keuken o espaço, a progressão de uma história, mas é a “história” de um modo de pensar.

É um filme onde questionamos a noção de que a imagem em movimento é o fiel espelho da realidade. O diretor estabelece outros parâmetros para “desvendar” verdades. Não se trata de “obrigar” o espectador a crer que a imagem é uma total verdade, mas pretender, em contrapartida, discutir a própria noção de verdade. Isso nos fica muito claro, ao ver aquelas imagens que “supostamente criam o mundo do menino, através dos sons e movimentos que passam a representar o seu mundo”.

Já o documentário “*Big Ben, Bem Webster na Europa*”, filme produzido em 1967 e com a duração de 32 minutos, relata a história de vida, a personalidade e o talento de Ben Webster, o saxofonista norte-americano que adotou Amsterdã como lar. Uma lenda viva do jazz e do blues, um homem ao mesmo tempo, violento e gentil, generoso e atormentado. É uma idéia de construção fílmica que se esconde atrás de um mapa, uma idéia de conexões múltiplas, de dar coordenadas, de “cartografar o sujeito”, o que sugere manipular a figura através de impossibilidades, de alcançar um campo maior de significados fora do provável, compondo ao mesmo tempo uma visão pessoal de Keuken e

aberta a novos fluxos interpretativos. Não se trata de “fotografar” o genial Bem Webster, desvelando-se assim suas capacidades artísticas, estilísticas, etc. Mas contrapô-lo a uma braguilha aberta, ao mau humor. Cartografar sugere manipular a figura através de impossibilidades, compondo ao mesmo tempo uma visão pessoal e aberta a novos fluxos interpretativos.

“*Le Mur*” – O Muro, filme de apenas 8 minutos que trata da questão da integração social foi produzido em 1973. O filme todo se passa num cenário único a: *Rue de la Potence*, pessoas que numa pequena rua, provavelmente moradores do bairro ou quarteirão, pintam um muro. Fachadas são exibidas através de *travellings*, intercalando-se com imagens de pessoas que, de suas casas, observam o trabalho daqueles que colorem e movimentam o pequeno beco. Ao fundo, uma lenta trilha musical embala as imagens tranquilas do documentário, que se mostra como um registro muito pessoal e introspectivo do cineasta.

Em 1988, Keuken, continua seu trabalho de pesquisas cinematográficas e se aventura em preparar “Um olhar acima do Bem”, com a duração de 90 minutos e que apresenta o seguinte questionamento: o que restou de um milênio de cultura na Índia moderna? Por meio da história oral, contrapõem-se ensinamentos de antigas tradições hinduístas em música, dança e rituais sagrados e a vida em sociedade no século 20. As imagens são belas, porém, extremamente tristes, pois retrata toda uma realidade que é vivenciada na sociedade moderna da Índia.

O cotidiano do fotógrafo chinês To Sang, há vinte anos retratando pessoas em seu estúdio em Amsterdã, é o tema para esse trabalho de Keuken já na década de 90. Filme rodado em 1997, com uma nova formatação e estilística muito particular do cineasta, tem a duração de 32 minutos.

Vemos o fotógrafo To Sang pintando uma foto em preto-e-branco. Seu ato é meticuloso, e a filmagem respeita a duração do ato o máximo que pode. É uma metáfora do trabalho de Keuken: tomar a imagem e pintá-la. À sua maneira, fazer o seu retrato. O Sr. To Sang é um fotógrafo, mas seu sonho de aposentadoria é pintar.

Esses documentários, e muitos outros filmes, participantes de toda a obra do cineasta, cada um com sua particular estrutura de construção em imagens e sons, ricamente

pensados tanto na sua captação e posteriormente em sua montagem, constituem um conjunto artístico muito particular diante de uma visão crítica de mundos tão distintos, uma vez que o cineasta pôde participar da vida pessoal de cada um dos filmados em seus trabalhos. Estes últimos são o resultado da sensibilidade muito particular desse cineasta, pesquisador e crítico social que muito além de simplesmente produzir uma obra fílmica, acompanha a evolução da obra documental desde o início de seus estudos cinematográficos.

2.1 OS ANOS 90 COMO EXPRESSÃO DE NOVAS CRÍTICAS PARA JOHAN VAN DER KEUKEN

Os grandes críticos dos anos 70 e 80 não falavam absolutamente nada sobre os filmes de Keuken. Porém, os anos 90 revelaram um incontestável reconhecimento de sua obra fotográfica (em particular em 1993 quando lhe foi outorgado o prêmio da fotografia holandesa). Analisadas por um ponto de vista crítico, elas são antes de qualquer coisa, marcadas pelo desenvolvimento e pela predominância dos valores estéticos embasados pelos acontecimentos do “real”.

E em sua produção cinematográfica, sua obra transpôs os limites e atravessou as fronteiras dos gêneros, em particular os limites formais entre filme e fotografia, onde os filmes são pensados em termos de registro ou cinema do “real”. A cada ansiedade (que o cineasta deixa claro em pequenos fragmentos de conversas em seus filmes) sobre qual ângulo escolher, ou qual enquadramento, ou qual perspectiva, emerge uma característica que Keuken insiste em manter: adotar uma certa distância com relação aos “sujeitos” para que estes sejam mais ligados ao fato descrito de maneira mais efetiva.

Para os Cahiers du Cinéma, nos anos 90, a obra de Keuken é redescoberta e analisada por dois críticos: François Niney e Serge Toubiana.

François Niney publicou cerca de três artigos analisando algumas obras de Keuken (“*L’oeil au-dessus du puits*”, “*Face Value*” e outro sobre “*Cuivres Débrides*”).³ Sob seu ponto de vista, os filmes são marcados por uma singularidade da “abstração” e, sobretudo, pela montagem à distância e pelas correspondências entre os planos e ainda pelas qualidades estéticas de certas seqüências.

No momento do lançamento de “*Amsterdam Global Village*” (1997), Serge Toubiana escreveu um artigo intitulado: “O mundo na linha dos olhos”, no qual apresenta o cineasta como o “maior documentarista da atualidade”. É esse aspecto documentário que lhe interessa particularmente quando cita os “filmes de viagem, filme mundo, filme nômade”, de “olhar/ questão subjetivos”, de “mestiçagem”, de “filmagem à altura do homem”. Toubiana é tocado pela “dualidade da imagem”: veículo da memória e inscrição dos corpos num espaço. É também, para ele, um filme político porque o vínculo entre o indivíduo e o mundo é o fio condutor da narrativa. Acentua, ainda, o formalismo, as questões da distância (as distâncias a serem filmadas), aquela da velocidade (alternância entre lentidão e rapidez), a forma musical e, enfim, a “grande questão política do momento”: a questão da alteridade.

Se buscarmos uma recapitulação das análises e críticas formuladas por mais de quarenta anos a respeito da obra de Keuken, podemos perceber que não são excepcionalmente negativas, apesar de em seu país de origem (Holanda), a recepção de seus trabalhos ser um tanto mais fria. O que importa, contudo, diante dessa obra tão singular, é a adesão da crítica que se transforma depressa em defesa, além do respeito que se tem à característica engajada de seus filmes e na dúvida à fragilidade suposta para as capacidades de produção, sua modéstia e seu aspecto artesanal.

³ PLANÈTE – IMAGES DOCUMENTAIRES. Paris: Société Civile des Auteurs Multimedia, n.29/30, 4^{ème} trimestre 1997- 1^{er} trimestre 1998, p. 67.

2.2 O FILME REFLEXIVO: AS MODIFICAÇÕES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

No início dos anos 60, significativas mudanças aconteceram com o aparecimento do gravador Nagra, conectado a câmeras elétricas, leves e ágeis e estimularam o advento do chamado Cinema Direto/Verdade. Surgia, assim, um novo estilo documentário onde planos bastante longos e imagens tremidas predominavam (juntamente com o som do mundo e a voz do outro), seu núcleo estilístico.

Cabe-nos, aqui, fazer algumas considerações acerca da diferenciação entre o Cinema Direto e o Cinema Verdade, tomando por base a análise de Brian Winston.⁴ Ambos partiam de mesma base material, utilizando-se de câmeras portáteis e som sincronizado, porém com abordagens distintas.

O eixo do cinema direto é o recuo, sua ética se baseia no registro da realidade “como ela é”. Permitindo que o espectador chegue às suas próprias conclusões... “a mosca na parede”, o cineasta não interfere, mostrando sem ser mostrado, construindo assim uma ética da não-intervenção; (a “ambigüidade”, representa a palavra chave).⁵

No cinema direto, o filme faz parte de um processo aberto, um diálogo livre, um acontecimento e não mais a “representação” do real, a proposta é deixar a situação acontecer, transcorrer livremente diante da câmera. Já não se discute mais o “duelo” ficção e realidade, apenas se abre espaço para um novo modo de narrar.

O cinema direto foi inaugurado nos Estados Unidos, pela Drew Associates 1960/1963, teve a participação de Richard Leacock, dos irmãos Albert e David Maysles, DA. Pennebacker e outros, ataca a encenação e tem em Frederic Wiseman um de seus principais representantes, atuando até hoje, com suas obras bastante críticas e atuais das instituições das sociedades americanas.

O cinema verdade tem sua origem numa tradição canadense/ francesa, tendo como seus principais representantes Jean Rouch, Michel Brault, Pierre Perrault.

⁴ WINSTON, Brian. The Documentary film as scientific inscription.

⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: Documentário no Brasil. Francisco Elinaldo Teixeira (org.) São Paulo: Summus, 2004.

2.2.1 Cinema Direto (Documentário de Observação)

Bill Nichols denomina como modalidade de observação e modalidade interativa o cinema que ficou conhecido como cinema direto ou *cinéma vérité*. Segundo o autor, a modalidade de observação atua no sentido da não intervenção do realizador nos acontecimentos que estão sendo filmados. São eles que determinam o andamento temporal do filme.

A montagem sempre tem em vista a temporalidade autêntica dos acontecimentos. Em sua vertente mais radical, essa estrutura narrativa não comporta narração over, música extra diegética, ou mesmo entrevistas. A existência do som sincrônico faz com que o discurso esteja estruturado em imagens definidas historicamente no tempo e no espaço. Cada cena situa o espectador dentro da especificidade daquele lugar e daquele determinado momento.

Bill Nichols considera que, nessa modalidade de representação, cada corte e conseqüente edição tem a função principal de manter a continuidade espacial e temporal da observação no sentido de manter o “tempo presente”, sempre ligado ao momento da filmagem.

O autor ressalta que o modo de observação tem sido utilizado como ferramenta etnográfica, já que permite aos realizadores observar atividades e costumes de maneira direta, sem as mediações textuais do documentário expositivo. O que é representado é a experiência vivida e as características peculiares de seu cotidiano, no qual diferentes relações sociais são apreendidas, linguagens diferentes são ouvidas e identificadas em seus respectivos contextos culturais.

Ao contrário do Cinema Direto de origem americana, que opta pela mínima presença de pessoas na sua equipe, e onde a realidade é filmada sem entrevistas e olhares em direção à câmera, o Cinema Verdade, permite uma intervenção, pois o que se quer é um acontecimento fílmico, não preexistindo ao filme e que poderá sofrer nova modificação, uma transformação depois dele.

2.2.2 Cinema Verdade (Documentário Interativo)

A modalidade interativa de representação vinha eliminar a ausência ilusória do realizador, pois, na década de 20, Dziga Vertov com seu documentário “O Homem da Câmera”, já revelava uma presença mais significativa do realizador ao colocar na tela sua figura e sua câmera.

A partir desse momento, o desenvolvimento tecnológico permitiu uma maior intervenção do diretor no filme, no sentido de explicitar a sua presença no processo de realização.

Esse foi um momento fundamental na trajetória do documentário marcado por uma nova interação do realizador com a realidade a ser representada – a distância entre o realizador e o outro (sujeito e tema do filme) se encurtou em função das possibilidades do som direto. Pela primeira vez era possível deixar de falar *pelo* outro, através de uma narração over, e falar *com* o outro. A terceira pessoa do singular cede seu lugar para a primeira pessoa, aquela que fala por si própria, de corpo presente, com a gestualidade e a entonação de voz que tornam o seu depoimento vivo e presente como nunca antes tinha sido possível. O documentário adquire um caráter de tempo presente, de tempo flagrado em sua continuidade. O ponto de vista torna-se móvel, todos podem dar o seu depoimento, a palavra torna-se acessível.

Numa perspectiva histórica, a possibilidade do som sincrônico é fruto, por um lado, da evolução tecnológica dos meios de realização que propiciaram a gravação do som em sincronia com a imagem e o aparecimento de câmeras mais leves e, por outro lado, é fruto também da efervescência cultural e política presente nesse momento em vários países do mundo. Tal confluência de fatores favoreceu uma abordagem mais participativa por parte do realizador, que busca e é testemunha de uma fala até então inacessível. Nesse sentido, novas possibilidades marcam a realização do documentário – entrevistas, depoimentos, câmera na mão, uma montagem de caráter mais seletivo do que construtivista – e apontam para uma maior aderência à realidade. A nova forma de realização cinematográfica foi batizada na França primeiramente como “*Cinéma Verité*” dentro do

contexto de produção do filme etnográfico tendo à frente Jean Rouch e Edgar Morin como realizadores de “*Chronique d'un Été*”, apresentado em Cannes em 1961. Em 1963, Mário Ruspoli propõe uma substituição do termo para “Cinema Direto” por considerá-lo menos restritivo e por possibilitar uma definição mais próxima a esse cinema que se relacionava de modo mais direto com a realidade.

O artista do cinema Verdade, de origem européia, especificamente os franceses, assumem uma posição de participante declarado, trataram a questão da objetividade indo pelo caminho oposto ao da não-intervenção, acatando a “mediação”, para alcançar não a verdade, mas a verdade de sua própria observação. (O artista do Cinema Verdade abraçava o papel de provocador).⁶

Tal dispositivo intervencionista que cria, recorta e picota espaços e tempos, falas e ruídos se constitui numa montagem reflexa que vem transcender às origens documentárias e, ainda, contribuir para uma evolução estilística que pontua a construção documentária contemporânea. Inicia-se desta maneira um exercício e aceitação de um “discurso indireto livre”, que, desde então, não cessou de desenvolver e aprofundar seus procedimentos. (Mais do que um estilo, portanto, o Cinema Verdade inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade).⁷ Elemento de fundamental importância para a construção de nossa análise documentária nesta dissertação.

2.2.3 Documentário Reflexivo

Nesse tipo de documentário a representação do mundo histórico se converte ela mesma no tema do filme. O processo de representação se torna a principal preocupação da narrativa cinematográfica, como considera Bill Nichols.

⁶ WINSTON, Brian, op. cit., p. 51.

⁷ RAMOS, Fernão, op. cit., p. 83.

Inserido no modo de construção deste tipo de documentário, há uma mudança de enfoque no sentido de privilegiar a relação realizador-espectador em detrimento da relação realizador-sujeito. O acesso realista ao mundo, a argumentação irrefutável, a capacidade de oferecer provas convincentes, o nexó entre a imagem e aquilo que representa, todas essas referências do cinema documental são colocadas em questão no sentido de problematizar a própria representação.

O filme reflexivo aponta para uma ênfase na intervenção reconstrutora do aparato cinematográfico, no processo de representação, questionando seu próprio status e suas convenções narrativas. Isso posto, cabe ressaltar que muitas vezes essas formas de representação se apresentam imbricadas, misturadas ao longo da narrativa do filme. Essas modalidades apontam para maneiras diferentes de narrar uma história ou, em outras palavras, para modos diferentes de estruturar a narrativa de um documentário e que se entrelaçam na sua constituição. A identificação dessas possibilidades traz consigo o entendimento de que o filme é um discurso e que funciona através de uma opção do realizador permeada pela sua visão de mundo e pela sua sensibilidade artística.

O encontro entre o realizador e o outro é também parte constituinte da subjetividade do realizador que se dará a conhecer através do filme. É só na medida em que o realizador considera e atua com a totalidade de seu ser que a possibilidade de um encontro autêntico se estabelece, um encontro que possibilite o conhecimento profundo, que se revela para além das aparências. O momento do encontro com o outro, quando se inaugura o espaço do inter-humano, é crucial na realização desse tipo de documentário, pois é nesse momento que se definirá o quanto o realizador irá se conectar de maneira a alcançar um pleno conhecimento do conteúdo que constituirá o filme.

Segundo Silvio Da-Rin, estudioso da “auto-reflexividade no documentário”, a idéia desse gênero como registro de uma “essência realista” foi difundido principalmente pelo Cinema Direto, quando documentaristas tiveram acesso a equipamentos de filmagem mais leves, logo mais discretos, acreditando que assim estariam interferindo muito pouco na realidade retratada. Para os idealizadores desse movimento, surgido em meados de 60, os

novos equipamentos trouxeram a possibilidade de filmar despercebidamente, o que resultaria numa representação mais fiel da vida, sem que ocorressem influências no desenrolar de acontecimentos nem na atitude de pessoas.

A partir da década seguinte começa a ser notada uma tendência auto-reflexiva na produção não-ficcional, principalmente por cineastas etnógrafos, que passavam a questionar justamente a interferência causada pela presença da equipe e dos equipamentos técnicos nos campos de estudo e o impacto dos mesmos no que antes era visto como representação objetiva. Nesse contexto, foram sendo realizadas produções que se utilizavam de recursos impensáveis num documentário tradicional, com o intuito de discutir, criticar ou até mesmo ironizar, parodiar esse formato.

No entanto, para Da-Rin, se essa desmitificação do cinema-documentário como uma “janela transparente para o mundo” tem uma importância inegável, pois estimula uma visão mais crítica por parte dos espectadores, por outro lado ela pode levar a uma desvalorização e a uma superficialização da imagem. Quando o documentarista apropria-se de técnicas ilusionistas assim como fazem os filmes de ficção, as peças publicitárias e até mesmo as produções jornalísticas, corre-se o risco do descrédito do espectador ou de uma proximidade excessiva com o gênero ficcional.

A relação que existe nesta análise documental na obra do documentarista Johan Van der Keuken, está intrinsecamente ligada a este breve histórico da tradição documentária desde os anos 60, pois inaugura suas obras exatamente neste período e, desde então, passa a colaborar para a construção da nova estilística documentária que vem atuar na nossa época.

Como já vimos, Johan Van der Keuken, objeto de nosso estudo, inicia seu trabalho com cinema documentário em meados dos anos 60 e vêm imprimir sua marca

através de uma narrativa bastante própria e uma estilística altamente ligada ao cinema Verdade e completada posteriormente pela estilística reflexiva que persiste até a atualidade. Foi justamente na última década do século XX que a estilística reflexiva e a linguagem poética no documentário atingiram seu grau de maior representação, tendo nesse diretor, em nossa opinião, seu maior representante.

E é exatamente dentro deste contexto que se inserem as obras de Johan Van der Keuken. É no momento do encontro com o outro que emerge o conteúdo de sua criação. Sua expressão, através da linguagem poética e a constituição de “sua voz”, indicam o caminho a ser percorrido pelo espectador até o centro de suas observações fílmicas.

Na década de 90, Keuken, desafiou derrubar certas barreiras fundamentais do pensamento Ocidental, fato já buscado anteriormente desde o pós anos 60 na estilística documentária – uma adequação na história, a centralidade do assunto e a questão da coerência de narrativas.

Keuken buscava um olhar externo sobre o mundo, baseado num reflexo bastante forte do auto-questionamento. Esse olhar causou uma exploração da subjetividade diante da necessidade histórica e material diante do sujeito/objeto em suas pesquisas cinematográficas.

Tal atitude, esse olhar que permeia a obra do cineasta, acabam por situá-lo, mesmo a contragosto, uma vez que o cineasta sempre se mostrou contrário a que se “enquadrasse” sua obra numa estilística pontuada e marcada para a época como reflexiva e poética.

2.3 A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA E O TEMPO

Um importante fator aqui deve ser considerado, que é o fator tempo, analisado em três momentos distintos. O primeiro momento a ser considerado pelo cineasta documentarista é o do acontecimento a que se destina o registro, a história a ser pesquisada. Num segundo momento, o tempo onde o artista, situa e examina o fragmento de tempo em

que será desenvolvida a pesquisa, e posteriormente a ela, já num terceiro momento, o tempo em que esse estudo, no momento da montagem poderá ser representado através de sua forma, fluxo e coerência com o fato pesquisado no ato da captação da imagem. Nesse momento, o tempo passa a ser um instrumento de medição afeito à determinação temporal, cujas possibilidades se situam no “existiu um tempo”, “houve um tempo em que”, um tempo que pode ser detectado e examinado fragmentadamente, uma vez que, tanto o filme quanto seu tempo de feitura, são partes de um tempo que passou.

A análise de tal afirmação nos leva a uma distinção entre um passado e um presente para um tempo cinematográfico que será muito peculiar, no sentido de que um filme sempre poderá reproduzir um fato registrado o qual sempre irá se atualizar no momento em que o mesmo é exibido. Então, o tempo do filme é semelhante ao da História que assume uma atemporalidade a partir do momento que esta é reconstituída ou mesmo representada pelo documentário.

A representação imagética advém de um contexto muito particular de cada documentarista. No caso de Keuken, o diretor se “permite” realizar ousadias representativas, de concepções arrojadas e criativas, as quais estaremos exemplificando pontuadamente no próximo ponto a ser tratado, recorrendo à questão do estilo próprio do cineasta. A criação é uma ação, uma atitude, não necessariamente ligada ao tempo, mas referencializada por ele. Assim, o estilo do autor se torna o efeito de uma subjetividade inevitavelmente mediada em seu encontro com o mundo. A total complexidade deste encontro é realizada somente através da interação da captação e montagem do som e da imagem.

Entendido como significado de mudanças por que passa o cineasta, o estilo pode ser considerado como “estilo de uma época” ou “estilo pessoal do artista”. As preferências seletivas do documentarista, seu temperamento, podem ser as razões pelas quais um documentário é determinado ou modificado no que consiste seu modo de representação do real.

Apesar de todos os esforços para se manter “verdadeira” a representação de determinadas experiências, sejam elas coletivas ou individuais do cineasta, o filme documental enfrenta a intrusão do imaginário do documentarista no discurso, onde o sujeito

sempre se coloca como: eu estava lá, e fui testemunha... produzindo uma subjetividade em fluxo.

Podemos detectar duas frentes no processo de criação de representações, que é manifesta pelo fato de que procede de alguém, e pelo fato de que se dirige para alguém. Sendo assim, podemos afirmar que a criação cinematográfica opera de um em relação ao outro. O filme documentário então, seria um testemunho, com uma dimensão de integrar o contexto do filme ao mundo, tendo a intenção de transportar as experiências, impressões ou traços de memória.

Por outro lado, é difícil ver um filme como um filme. Até que ponto ao assistirmos a um filme, não o degradamos com nossas interpretações, principalmente as culturalizadas? Freud enunciou – e isso já faz muitas décadas – que o homem se orienta pela sua história pessoal, que agirá diretamente em sua visão de mundo. Um filme seja ele de consumo ou de autor, será marcado pelas representações, pelos símbolos veiculados na imagem. Isso, atendo-se apenas aos aspectos iconográficos. Assim, facilmente identificamos uma certa periodicidade de um filme em função da leitura da resultante dos símbolos da imagem projetada, ou seja: o tipo de representação dos atores, os figurinos, a concepção do espaço, a iluminação, além dos recursos técnicos.

Os elementos expressivos e descritivos da imagem, enquanto experiência narrada, são construções essenciais de análise no presente estudo desta dissertação, por isso apresentamos mais adiante uma análise filmográfica de algumas das obras de Keuken, consideradas por nós produções de alta representação reflexiva e que nos propomos a avaliar à luz dos conceituais teóricos de reflexividade citados.

Três obras são consideradas aqui como reflexivas uma delas da década de 70, onde ainda não era postulada a noção de reflexividade, mas que ao nosso ver pode e deve ser considerada como tal: o documentário “*Journal*”, produzido em 1972. Posteriormente, analisaremos o filme “*Face Value*”, de 1991, onde as relações humanas, são retratadas como fator principal dentro da obra e, ainda, analisaremos “*Amsterdam Global Village*”, filme pelo qual muitas histórias são traçadas durante a narrativa.

2.4 FILMES REFLEXIVOS DE KEUKEN

2.4.1 “*Journal*” (83 min., 1972)

Esse documentário Keuken dedica a Joris Ivens. Filme rodado em Camarões, Amsterdã e Marrocos.

Um contraponto evidente entre o poder da máquina nos países mais desenvolvidos, e o trabalho humano (braçal) nos países pobres. O domínio do capitalismo sobre a força da mão de obra não especializada.

A presença do microscópio, o qual leva a imagem da câmera até a figura de um feto e, posteriormente, a de mulheres negras grávidas e sua situação desfavorecida em relação, por exemplo, a da esposa de Keuken, que também está grávida de seu terceiro filho, exhibe sua barriga para a câmera, nos remetendo a uma reflexão sobre as diferenças sociais anteriormente apontadas.

“Depois de milhões de anos passados [...] encontram-se sinais de vida humana sobre a terra. Os paus, a palha, a lama, as pedras [...]. As ferramentas com que os homens se defendem contra as forças da natureza”.

Na sequência, os elementos da natureza citados nos escritos de Keuken, são evidenciados e transformados em instrumentos de trabalhos dos povos negros de Camarões. Tais povos amassam barro, constroem tijolos e casas para as aldeias. A presença das metáforas visuais estão em todo o tempo presentes na narrativa do filme.

Keuken reflete sobre as rotas de comércio e de exploração do poder branco. Imagens de Camarões e Marrocos são intercaladas na montagem sempre com cenas de estradas (sejam de terra ou pavimentadas). O movimento circular da câmera exhibe closes, gestos, danças e costumes próprios dos povos das aldeias, pontuados com o som direto (músicas do povo).

O filme todo é editado de forma que a crítica social seja claramente evidenciada. Várias realidades são mostradas e pontuadas pelos comentários postos

propositalmente pelo documentarista através do GC e se traduzem na sua reflexão particular sobre o assunto tratado no filme.

Como podemos observar diante das colocações que seguem:

Depois dos missionários e dos médicos vêm as marchas dos escravos e os homens de negócios. A intervenção branca não pode mais ser apagada. A caridade traz a fome. Os países pobres precisam se libertar da prisão dos países industrializados e de mudar sua organização social. A agricultura deve ser a base de seu desenvolvimento. A comunidade que trabalha a terra aprende a modernização da agricultura. Os povos devem desenvolver seus recursos e os utilizar de acordo para suas próprias indústrias. A industrialização deverá ter valor [...] a mão de obra disponível e demandar o capital: uma indústria seriamente automatizada. E com uma educação que se baseie sobre tradições vivas de um povo e que seja adaptada ao interesse coletivo. Uma política de conhecimento público e de limitação de nascimentos [...] que seja elaborada segundo as suas novas condições.

Após essas colocações Keuken, monta uma seqüência de cenas onde trabalhadores negros trabalham nas linhas de produção em grandes indústrias, imagens que se revezam com comentários do diretor sobre os países industrializados e das modificações necessárias para uma reorganização industrial face aos países pobres, a escolaridade e demais estruturas sociais.

O filme é encerrado com o GC: REVOLUÇÃO, deixando em aberto uma reflexão para que o telespectador organize seu pensamento sobre o tema abordado durante todo o filme.

2.4.2 “Face Value” (120 min, 1991)

Um filme que mescla a preparação da consciência com a espontaneidade, a contemplação com a ação. Apresentam-se atitudes diferentes no campo das relações humanas, no que poderia ser chamado “Europa” – uma Europa imaginária, situada entre Londres, Marselha, Praga e Holanda.

Considerado por Der Keuken como um de seus filmes mais famosos, “Face Value” é composto essencialmente por planos fechados, ou closes. Um filme feito

exclusivamente a partir de personagens em que o trabalho de Keuken como retratista fica mais evidente. É o que precisamos para nos darmos conta de seu método de trabalho. Aqui, num primeiro momento, existe uma idéia; esta permanece no momento da filmagem, porém, o documentarista se permite filmar de forma mais livre e no terceiro momento, na montagem, reúne tudo e verifica o que se tornou sua captação. Para tanto, Keuken se permite utilizar todas as formas de montagem, cortes, depoimentos, retornos, músicas e diversos tipos de ruídos. Busca um tratamento diferenciado, pois é importante que se ouça tudo, o ambiente, as vozes: numa festa de velhinhos temos somente o som da música para falar por eles; em certos retratos de pessoas ele utiliza o mesmo procedimento. Por outro lado, quando se trata de dar o retrato de antropólogo, como aquele que tenta ver o que há de impressionante em um acontecimento, Keuken parece-nos isento ao filmar. Que ele filme os rostinhos rosados da classe média francesa emitindo horrores racistas, já é o suficiente, não precisamos dar mais nenhuma informação. Ele filma diversos costumes, práticas e as acopla conjuntamente, nos dando toda uma dimensão de sua democracia racial.

Assim como em “*Amsterdam Global Village*”, “*Face Value*” apresenta diversos *travellings* pelo cais do porto e pelo mar, enquanto uma locução em *off* (uma mulher), narra sobre o seu trabalho no lugar. E na sequência temos um corte para o close do rosto dessa mulher. É o que poderíamos chamar de “sujeito fora do quadro”, como se o cineasta nos apresentasse num primeiro momento somente o fato e, posteriormente, o sujeito da história, o que nos permite num fragmento da narrativa, uma reflexão particular (do telespectador) sobre o fato narrado e de ser neste fragmento o “sujeito” como que um “eu” participante da história.

O uso do som direto também é um dos elementos marcantes nesse filme e seu contraponto com as trilhas e depoimentos constitui um formato sonoro muito particular, diante dos planos mais fechados observados na construção ou na montagem do documentário.

Trata-se de um cinema de multiplicidades, pois Keuken procura captar imagens de diversos costumes, diversas práticas e passa a montá-las todas juntas, mostrando claramente sua visão aberta e abrangente de uma democracia social e racial que lhe é muito

cara e que, aliada ao seu estilo de documentarista, o elevam como um dos mais importantes cineastas da atualidade, como já observado pela crítica.

2.4.3 “*Amsterdam Global Village I e II*” (245 min, 1996)

Falar sobre a monumental obra cinematográfica “*Amsterdam Global Village*” de mais de duas, quase três horas de duração, sendo editado em duas partes, não é tarefa das mais fáceis. O filme é um retrato amoroso do multiculturalismo de Amsterdã: uma viagem épica que demonstra as possibilidades de coexistência entre as mais diferentes culturas e povos no mundo moderno.

O diretor mesmo diz:

“*Amsterdam Global Village* é feito em movimentos circulares, filmamos cenas no nível da água, e de lá você era jogado para outros lugares, para a terra, de modo que é uma estrutura simples, e do círculo você desenvolve encontros [...]”

Uma série de histórias que são traçadas através do filme, é uma idéia de uma forma gráfica com a qual o cineasta vê que pode fazer a estrutura do filme.

Por quê “Aldeia Global”? Pela capacidade que a cidade de Amsterdã tem de reunir pessoas de muitos e variados países, as quais “contam” suas várias histórias de vida.

O filme é marcado pela forte presença do som direto, depoimentos e imagens em movimento, predominantemente longos *travellings*, os quais pontuam as mudanças das histórias da narrativa. A cidade de Amsterdã é amplamente exibida pelos *travellings* que acontecem todo o tempo durante o filme.

A primeira imagem que nos insere no documentário é a do rapaz em sua moto (um motoboy), que realiza as entregas em variados locais de Amsterdã. Desses locais partem também algumas pequenas (micro) histórias dentro da narrativa.

Na seqüência, podemos observar um casal num hospital, que vê a ultrasonografia de seu bebê. O pai é um boliviano que passa a contar sobre seu país, os motivos que o levaram para Amsterdã e a situação de seu país e de seus parentes, como sua mãe,

que ainda lá permanece. Keuken acompanha todos os passos da família até o nascimento do bebê e seus primeiros passos (fato que se dá já na segunda parte do filme), viaja juntamente com o rapaz Boliviano até o seu país para visitar a mãe boliviana e registra a situação desta na atualidade.

Nesse “entremeio”, imagens do motoboy são inseridas na sequência como: um estúdio fotográfico, onde um rapaz portador da Síndrome de Down está sendo fotografado. As imagens são fortes, ao menos para o espectador que não está muito acostumado com tais imagens.

Diversas culturas e costumes são abordados pelo olhar da câmera de Keuken, uma parte da África que tem uma tradição de organização social, posições de cada indivíduo nas famílias, nas tribos, obrigações sociais. Jogos de imagens com movimentos de “vaivém” da câmera, pontuados com a “batida” da música que é ouvida pelo motoboy e de outros jovens.

Neste documentário especificamente, ao contrário do que acontece em outros de seus filmes, não há comentários de Keuken, porém quase todas as imagens são extremamente metafóricas como, por exemplo, a sequência em que trata da presença de um “morador” de rua. Aí temos claramente uma metáfora social e política, pois mesmo sendo um “morador” de rua, o homem mostra-se sutilmente educado e politizado. A câmera de Keuken está presente durante todo o depoimento deste Senhor, posicionada à altura de seus pés, como se aquela voz, aquele depoimento retratassem o que chamaríamos no documentário clássico de a “voz de Deus”, uma voz daquele “detentor” de uma verdade absoluta, criando uma contradição com sua posição social visível: a de um “morador” de rua.

O filme apresenta imagens rápidas, pontuadas com sons diretos e músicas ambiente e jogos com jovens e adultos. Segundo palavras de Keuken, ele filmava o pingue-pongue e depois partia para algo mais específico, mas tendo o jogo como “centro”, o que criava a possibilidade de incorporar outras coisas. Temos duas mesas, uma rede no meio, e toda vez que a bola passa o diretor tem a possibilidade colocar algo mais. E no resultado final, já com a montagem, temos uma conexão com o jogo e os canos d’água, que fazem

parte do cenário da casa do motoboy, se desenvolvem de forma espiral, como é a proposta do filme.

O homem (deportado da Chechênia), relata toda sua história de luta política e a situação de seus parentes e amigos que permanecem no seu país de origem.

A imagem da mãe chorando com seu filho morto nos braços, imagem que o próprio documentarista faz com a câmera na mão, tentando se aproximar da mulher chechena, é uma metáfora que exprime sua profissão de fé que é a de jamais emitir uma única verdade abstrata, mas sim de fazer apenas aproximações, de emitir saberes, mas saberes parciais. Como os fragmentos da vida de que ele sempre fala, a mulher chechena do filme não é um índice de que há uma guerra na Chechenia, mas o cineasta a coloca na tela como uma individualidade, como uma mãe qualquer que aparece no filme num momento de profundo sofrimento.

O cinema de Keuken é um cinema construtivo, não trabalhando somente a questão do todo no filme, mas inverte a estratégia e nos dá somente partes. Através de partes ele se volta para a construção do todo, filma fragmentos da cidade de Amsterdã.

Na segunda parte de “*Amsterdam Global Village*” o cineasta apresenta uma visão muito mais poética sobre a cidade, mostrando suas realidades e especificidades, como a liberação do uso da maconha e o seu livre consumo. A visão da noite em Amsterdã, onde os movimentos da câmera “acompanham” as pontuações musicais da noite na cidade e o trabalho de uma garota que é “DJ” numa boate. Movimentos rápidos marcam as cenas seguintes do filme, que parte posteriormente para depoimentos de diversos jovens, dando suas posições sobre a guerra.

Enfim, de histórias em histórias o cineasta vai marcando a construção fílmica com sua estilística própria e muito particular, refletindo sobre os diversos mundos dentro da cidade de Amsterdã como uma verdadeira aldeia global.

Keuken finaliza o filme com uma sonora própria que tematiza a cidade: “[...] eu fiz uma longa viagem em minha própria cidade [...] eu sei que a vida é um sonho!”

Palavras do motociclista: “o que eu penso da vida? [...] “o que espera da vida? [...] e ele se despede da câmera e parte... a imagem de uma auto-estrada finaliza o filme de

Keuken. Provavelmente, como se partíssemos de Amsterdã, a câmera faz um recuo de imagem para afastar o telespectador do conjunto do filme.

Sem dúvida alguma o filme faz parte de uma das mais importantes obras do cineasta, elemento profundo de reflexão e de representação do outro que se pode ter no cinema contemporâneo.

Em abril de 1999 Keuken esteve no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, participando de um Festival de curtas no qual exibiu seu filme “*Herman Slobbe*” (Criança Cega 2), e aproveitou para documentar as paisagens cariocas, imagens que estão inseridas na obra “Férias Prolongadas”.

No final do mesmo ano, o diretor recebeu o prêmio oficial no festival de documentários de Nyon, Suíça, com o longa-metragem “Férias Prolongadas”, obra que contém um relato de memórias de viagens pela Ásia e pela América, em que Keuken destaca o contraste constante entre as cenas de miséria e as belas paisagens naturais. Passou, então, a filmar as realidades sociais diferentes em diversas viagens. Entre elas, Índia, Bósnia e Tibet. O filme é o objeto de estudo principal desta dissertação de mestrado e que passamos agora a abordar buscando, para tal, postulados teóricos sobre elementos fílmicos de imagens e sons e, ainda, motivos de ordem psicológicos que levaram o cineasta à produção deste filme.

2.5 NOVAS SUBJETIVIDADES E A AUTO-REPRESENTAÇÃO

Michael Renov, estudioso e crítico do cinema documentário, denomina “modos de subjetividade”, as várias modalidades da prática autobiográfica. Nessa prática, de discursos autobiográficos, a câmera é o dispositivo que é capaz de criar um reservatório de observação humana da maneira mais simples possível.

O documentarista, utilizando-se desse suporte (câmera), pode fragmentar na tela do cinema acontecimentos e observações que lhe são muito particulares, e diante de

uma “tecnologia reprodutiva”, um cinema dotado de um poder de preservar e representar o mundo em tempo real.

Por volta de 1990, muitos estudiosos da história do documentário observavam um crescimento de trabalhos feitos por homens e mulheres de diversas bases culturais nas quais a representação do mundo histórico é profundamente envolvida com a auto-inscrição. Nos filmes e também vídeos, a subjetividade não é constituída como um filtro através do qual o real entra no discurso, também e principalmente, como um tipo de bússola experimental guiando o trabalho.

A auto-inscrição do documentário atual representa as identidades, caracterizando uma nova subjetividade embasada num trabalho de memória pessoal e também popular, no instante que se tratam de imagens privada e pública.

O trabalho da memória explora inúmeras conexões entre os acontecimentos históricos “públicos”, sentimentos, dramas de família, relações de classe, de identidade nacional e gênero, além da memória pessoal. Há assim, a formação de uma teia de interconexões que os une e se torna visível, como histórias onde o interno e o externo se juntam.

Em inúmeros exemplos, a subjetividade do produtor é explicitamente alinhada com aflições sociais. Como é o caso do filme de Der Keuken, onde uma rede de forças familiar, cultural, econômica e física se converge e encontra expressão em um ato de auto-inscrição. Neste caso, particularmente, o discurso autobiográfico é condicional.

Podemos explicar a dramática, ou até mesmo explosiva das novas subjetividades, formuladas por Michael Renov, através de discursos autobiográficos, como no caso de Keuken, seria talvez encarar uma postura de verbalizar o não verbalizável, sendo ao mesmo tempo um ato transgressor que através de uma maneira conhecida procurar expor e falar sobre fronteiras nas quais a organização de conhecimento cultural depende de uma estratégia discursiva, capaz de permitir um “fazer sentido” vital de suas próprias diferenças múltiplas.

Johan Van der Keuken, através de suas explorações do EU (social), fala sobre as vidas e desejos de muitos que vivem fora das fronteiras do conhecimento cultural.

2.6 A CONSTRUÇÃO DO “OUTRO” POR SI MESMO

Na construção documentária contemporânea, podemos observar uma certa tendência em se fazer filmes autobiográficos, unindo uma auto-interrogação com uma certa preocupação etnográfica. Isso se iniciou em meados dos anos 90, onde o registro de um “Outro”, normalmente familiar, faz desse tipo de registro algo como um grande espelho para si próprio (para o próprio documentarista).

Trinh T Minh-há, além de ser mais rigorosa quanto ao assunto, declara que o romance da antropologia com o “Outro” é um grande crescimento de um sistema dualístico de pensamento peculiar para o Ocidente, no qual a diferença se torna uma ferramenta da auto-defesa e conquista. O discurso antropológico, de acordo com Trinh T. Minh-há, produz nada mais do que a reconstrução e redistribuição de uma ordem pretendida das coisas, a interpretação ou até mesmo transformação de informação dada e congelada em monumentos.

Todas essas questões e críticas perspectivas estão em volta do problema aqui posto que é o de representar o “Outro”. Para alguns críticos, é a representação em si própria que é o problema. Encarada para alguns como “etnografia pós-moderna”, essa prática seria mais apropriadamente compreendida como um “veículo meditativo”, onde a observação participante do documentarista com os filmados, permite um relacionamento de longo contato entre as partes, conquistando assim, um nível de intimidade tal capaz de uma interligação de um para com o outro, funcionando como um veículo de auto-examinação, meios pelos quais utiliza-se para a construção do auto-conhecimento através do recorrer ao “Outro”.

Assim posto, podemos verificar que no documentário “Férias Prolongadas”, seu autor aproxima-se também das realidades do “Outro” (através do registro em suas viagens) e a partir daí, passa a refletir não apenas sobre uma situação registrada pelo seu olhar de cineasta, mas também de uma reflexão particular e solitária de sua própria existência. Isso é muito claro diante de seus comentários durante o desenrolar do filme.

Representado pelo encontro de si e do outro em casa, ou daquele numa praça do povoado ou pequeno vilarejo, além das dinâmicas do social e sexual, o dispositivo fílmico se torna capaz de identificar a formação ou representação que encontra o cineasta, deixando poucos de nós são e salvos ou ilesos de uma responsabilidade social e humana daquilo que encontramos em nossos caminhos.

“Cada fragmento apóia a trajetória da história de vida [...]”; Seja uma cultura capaz de criar uma segunda natureza, ou a faculdade de imitar, explorar as diferenças, de se colocar dentro ou de tornar-se “Outro”, o que realmente faz sentido é manter uma postura auto- consciente apropriada para um registro reflexivo, proposto pelo documentarista aqui estudado.

Entendemos que muitos são os elementos que se fazem analisados nessa dissertação, e ainda que, por mais que nos empenhemos em uma análise profunda, ainda estaremos distantes de um estudo finito, diante de tão complexo trabalho de registro e também de reflexão apresentados pelo cineasta através de sua obra.

No capítulo que segue, os “fragmentos da existência”, tratamos do sentimento diante da presença próxima da morte e do tratamento dado ao tema no cinema documentário.

Como mencionado anteriormente, nossa proposta para estudo é buscar um olhar especial para o filme “Férias Prolongadas” que, ao nosso ver é uma de suas mais importantes obras produzidas no decorrer de sua carreira como documentarista, é o tópico esboçado no último capítulo desta dissertação.

3 FRAGMENTOS DA EXISTÊNCIA

A fim de uma visão um tanto mais ampla e aprofundada do evento da morte e das expectativas diante da “morte e do morrer”, buscamos aqui um apanhado histórico sobre o tratamento da morte no decorrer do tempo e por variadas culturas. Um caminho até mesmo longo para se analisar a situação do cinegrafista aqui estudado, mas que por nós, considerada bastante pontual e necessária para se entender os processos até mesmo psicológicos, não de aceitação, mas de compreensão de um processo relativamente doloroso para o sujeito a que se refere este estudo. E, ainda, uma compreensão do tratamento que é dado ao evento da morte pelos documentaristas e cineastas, durante o registro e montagem de suas imagens.

Der Keuken, em “Férias Prolongadas”, não faz um registro real da morte (não registra o evento da morte), porém, registra realmente sua situação diante do morrer, não visualmente, mas poeticamente, remetendo-nos em todo o momento à situação do fim de sua existência.

Em 1998, Johan Van der Keuken, tem a notícia de que está doente vítima de um câncer na próstata, o fotógrafo e documentarista inicia então uma nova e difícil etapa em sua jornada.

Há diversas formas de se lidar com a realidade da morte, ou o fim da vida humana, seja daquelas pessoas as quais amamos ou a nossa própria morte. Johan Van Der Keuken se depara nitidamente com a presença e a certeza da sua morte. A forma com que se relaciona com o fato o conduz à realização de sua última e bela obra, o documentário “Férias Prolongadas”.

Na verdade, não é a morte, mas o conhecimento da morte que cria problemas para os seres humanos.⁸

⁸ ELIAS, Norbert. *A Solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Em seu livro, *A Solidão dos Moribundos*, Norbert Elias,⁹ realiza uma análise em relação à questão da morte para os seres humanos, colocando que a morte nos dias de hoje é “recalcada”, e que o termo é utilizado num duplo sentido.

Pode tratar-se de um “recalcamento” tanto no plano individual como no social. No primeiro caso, o termo é utilizado no mesmo sentido de Freud. Refere-se a todo um grupo de mecanismos psicológicos de defesa socialmente instilados pelos quais experiências de infância excessivamente dolorosas, sobretudo conflitos na primeira infância e a culpa e a angústia a eles associadas, bloqueiam o acesso à memória. De maneiras indiretas e disfarçadas, influenciam os sentimentos e o comportamento da pessoa; mas desapareceram da memória.

Vivemos uma vida inteira, portanto, nos “desviando” da presença da morte buscando uma fuga para seu “enfrentamento”. Algumas pessoas podem ver a sua morte com certa serenidade, no entanto, outras a recebem com um medo intenso e constante, constituindo um temor “perseguidor”, na maioria das vezes sem capacidade para poder até mesmo expressá-lo.

Perceber a aproximação da morte ou saber da morte de uma outra pessoa, direta ou indiretamente ligada a nós, nos faz lembrar de nossa própria morte, por isso, gera tanto desconforto e dor.

Em relação aos moribundos, Norbert Elias, analisa a situação de isolamento em que se projetam os doentes diante da sociedade e da aproximação da morte.

De acordo com as novas relações de poder, associam-se a sentimentos de vergonha, repugnância ou embaraço e, em certos casos, especialmente durante o grande impulso europeu de civilização, são banidos para os bastidores ou pelo menos removidos da vida social pública. Os moribundos são isolados. A morte também é mantida isolada. A morte é um dos grandes perigos biossociais na vida humana.¹⁰

Philippe Ariès, em seu instigante e bem documentado *História da Morte no Ocidente*, tentou apresentar a seus leitores uma visão do retrato vivido das mudanças no comportamento e atitudes dos povos ocidentais diante da morte. Mas Ariès entende a história puramente como descrição. Ele tenta transmitir sua idéia de que antigamente as pessoas morriam serenas e calmas. E só no presente, postula, as coisas são diferentes.

⁹ ELIAS, Norbert. Op. cit

¹⁰ Ibidem, p. 19.

Assim (isto é, calmamente) morreram as pessoas durante séculos ou milênios... Essa atitude antiga, para a qual a morte era ao mesmo tempo familiar, próxima e amenizada, indiferente, contrasta com a nossa, em que a morte provoca tal medo que não mais temos coragem de chamá-la por seu nome. É por isso que chamo essa morte familiar de morte domesticada. Não quero dizer que tenha sido selvagem anteriormente. [...] Quero dizer, ao contrário, que se tornou selvagem hoje.¹¹

Morrer pode significar tormento e dor. Antigamente as pessoas tinham menos possibilidades de aliviar o tormento. Nem mesmo hoje a arte da medicina avançou o bastante para assegurar a todos uma morte sem dor. Mas avançou o suficiente para permitir um fim mais pacífico para muitas pessoas que outrora teriam morrido em terrível agonia. Em comparação ao passado, a morte antigamente era, para jovens e velhos, menos oculta, mais presente, mais familiar. Isso não quer dizer que fosse mais pacífica.

Para os moribundos, não poderem falar da morte e de seus sentimentos em relação a esta pode ser uma experiência amarga. Ainda vivos já haviam sido abandonados com a falta de espontaneidade na expressão de sentimentos de simpatia nas situações críticas de outras pessoas.

A maneira como as pessoas vivem em grupo, que é fundamental no estágio da evidência da morte, exige e produz um grau relativamente alto de reserva na expressão de afetos fortes e espontâneos. Muitas vezes, só sob pressão excepcional elas são capazes de superar a barreira que bloqueia as ações resultantes de fortes emoções, e também sua verbalização. Assim, a fala espontânea com os moribundos, da qual estes têm especial necessidade, torna-se difícil. Apenas as rotinas institucionalizadas dos hospitais dão alguma estruturação social para a situação de morrer.

“A memória da pessoa morta pode continuar acesa; os corpos mortos e as sepulturas perderam significação. [...] A sepultura é um bom lugar privado, mas nela, creio, ninguém é amado.”¹²

Nos tempos passados, segundo o estudioso Norbert Elias, a visão de corpos humanos em decomposição era lugar-comum. Todos, inclusive as crianças, sabiam como eram esses corpos; e, porque todos sabiam, podiam falar disso com relativa liberdade na

¹¹ ARIES, Philippe. *Histoire de la mort en occident*. Paris: Seuil, 1976, p. 25.

¹² ELIAS, Norbert, op. cit., p. 30.

sociedade. Hoje as coisas são diferentes. A tendência que existe é a de ocultar e isolar a presença da morte, ignorando-se assim que se trata de um fato biológico.

As atitudes defensivas e o embaraço com que, hoje, as pessoas muitas vezes reagem a encontros com moribundos e com a morte são comparáveis com as reações das pessoas a encontros abertos com aspectos da vida sexual na era vitoriana. Em relação à vida sexual, um relaxamento limitado, mas perceptível, se instalou; o constrangimento social e talvez individual não é mais tão rígido e maciço como acostumava ser. Mas em relação à agonia e à morte, a repressão e o embaraço possivelmente aumentaram. Claramente, a resistência a tratar a morte abertamente, numa relação mais descontraída com os moribundos, é mais forte que no caso da sexualidade.

A morte é o fim absoluto da pessoa, explica-se então, aí, a maior resistência à sua desmitologização diante do terror experimentado. A consciência dos vivos é a responsável pelo terror e o temor diante da presença da morte, uma “imagem” antecipada da morte.

Para cada ser humano, existe uma visão específica do evento da morte, e essa visão está afinada com os padrões sociais da sociedade em que está imerso. Se percebemos que o determinante na relação das pessoas com a morte não é simplesmente o processo biológico desta, mas a idéia, em constante evolução e específica a cada estágio da civilização que se tem dela e a atitude associada a isso, o problema sociológico da morte aparece com contornos mais claros.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DA MORTE E SUA HISTÓRIA

A significação social da morte e do morrer passou por mudanças radicais ao longo dos séculos. Segundo Phillipe Ariès, em “*Western Attitudes toward Death*”,¹³ a morte era tratada no início como um evento social e público (Idade Média) e vem tornar-se em

¹³ ARIÈS Philippe. *Western attitudes toward death: from the middle ages to the present*. Tradução Ing. Patricia M. Ranum. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

nosso tempo presente uma experiência privada e anti-social. Ariès traça uma rota desde o espaço público do dormitório medieval e do evento natural, o que denomina de “domesticado” e socialmente abordável, para um espaço privado e anti-social do quarto individual.

No século XIX, acontece um deslocamento de valores em relação à morte, desencadeando, desta forma, um exagero das representações sociais. Ariès chama a atenção para o requinte que se dá nessa época a todo entorno envolvendo a morte (dos cortejos fúnebres e das roupas de luto, para o aumento dos cemitérios e suas áreas, para o crescimento das visitas e peregrinações aos túmulos e do culto à memória)¹⁴. Porém, mesmo com todo esse tratamento dado ao morto nesse período, a cultura existente ainda era muito familiarizada com o evento natural da morte. Os membros da família morriam em casa e as visitas aos leitos de morte, as vigílias ainda eram comuns.

No século XX o evento da morte se tornou muito mais institucionalizado, a representação se torna muito mais elaborada e a presença médica e a tecnologia vêm deslocar o lugar da casa para um quarto de hospital ou necrotério, onde o agonizante e o morto podiam ser “vigiados” por profissionais e “velados” pela família e amigos.

Encontramos, a partir disso, uma certa individualização do morrer, o que ocorre em algumas sociedades mais desenvolvidas, onde os seres se tornaram “individuais” e donos de seu mundo interior e distantes das outras pessoas e outras sociedades que não as suas. Estas, portanto, constituem o mundo “exterior”, separados por uma “barreira” individual e solitária. Assim, há todo um modo específico de experimentar a si mesmo, uma descoberta individual de um ser isolado, algo semelhante ao sentimento da morte em uma situação real diante do próprio ato do morrer que deixa de ser um ato social e coletivo para se tornar um silencioso e solitário encontro com o desconhecido.

Para um ser humano, segundo Elias,¹⁵ a existência deve ser permeada por um sentido maior, isto é, sempre se busca alcançar um sentido para o viver, através da convivência com parentes e amigos e, ainda, com aqueles com os quais se relacionou no decorrer de sua existência. Assim, para aquele indivíduo que busca o isolamento, também

¹⁴ ARIÈS Philippe. Op. cit, p. 106.

¹⁵ ELIAS, Norbert, op. cit.

deverá existir um sentido para tal. Sua busca pelo sentido se torna uma busca isolada e apenas em si mesmo. E, quando essa busca termina, põe fim também à sua existência.

“Quando deixam de encontrar essa espécie de sentido; sentem-se desiludidos; e o vazio de sentido assim estabelecido para a vida humana geralmente encontra, a seus olhos, sua expressão suprema na constatação de que cada ser humano deve morrer.”¹⁶

Para algumas pessoas o mundo íntimo, *self*, é totalmente isolado de um mundo externo e coletivo, fato que resulta de nossa atual sociedade, individualizada ao extremo. Essa forma introspectiva de criar um mundo “próprio”, é uma visão distorcida da auto-imagem do indivíduo e reflete um sentimento de solidão, além de um acentuado isolamento emocional, funcionando como uma autoproteção, uma muralha onde este indivíduo se protege e bloqueia afetos e a presença de outras pessoas, fazendo assim com que estas se afastem. Esse indivíduo que está à beira da morte tem a idéia de que não pode compartilhar a morte com ninguém, por isso procurara seu isolamento. É como se pudéssemos dividir alegrias e emoções com nossos amigos, mas que, ao contrário, o ato de nossa morte deve ser encarado como um ato solitário, onde nossas memórias exclusivas, nossos sonhos e realizações particulares, apenas conhecidos por nós mesmos, sejam enterrados conosco e, assim, desapareçam para sempre; um sentimento de que ao morrer somos como que abandonados por todos aqueles com quem de alguma forma nos sentimos ligados durante nossas vidas.

A forma como uma pessoa morre pode ter uma relação com a forma com que desenvolveu seus projetos e suas conquistas durante sua vida. Se em sua existência obteve muitas conquistas e realizações, poderá, talvez, ter uma morte mais amena em relação àquele indivíduo que encarou sua existência sem sentido tendo, assim, também uma morte aparentemente sem sentido algum.

E, talvez, a busca pelo sentido, em contrapartida, seja a sua forma de luta e persistência (como no caso de Keuken) diante da presença fatalística da morte e funciona como um “bálsamo” de esperança frente ao fim da existência. O que resta certamente é o que a pessoa fez aos outros e as lembranças que restam na memória dos seus, memória esta, no caso de Keuken, representada através da película cinematográfica.

¹⁶ ELIAS, Norbert, op. cit.

O documentário analisado nesta dissertação atua como um canal de representação da morte para, primeiramente, seu autor e, por consequência, para todos aqueles espectadores que a ele tiveram acesso.

3.2 ATITUDES DIANTE DA MORTE E DO MORRER

Analisamos até aqui brevemente como o ser humano reage à morte e ao morrer, percorremos o caminho desde a antiguidade e relacionamos os comportamentos diante da morte das sociedades.

Abordaremos agora as atitudes e reações de cada indivíduo diante da morte e do morrer, de cada “situação de morte”, da negação e posteriormente da aceitação da morte.

Em recentes pesquisas, a terapeuta Elisabeth Kübler-Ross,¹⁷ da Universidade de Chicago, expõe algumas indagações sobre a posição dos homens em relação à morte numa sociedade, propensa a ignorá-la ou evitá-la. E coloca:

[...] quais os fatores, se é que existe, que contribuem para a crescente ansiedade diante da morte? O que acontece num campo da medicina em evolução em que nos perguntamos se ela continuará sendo uma profissão humanitária e respeitada ou uma nova, mas despersonalizada ciência, cuja finalidade é prolongar a vida em vez de mitigar o sofrimento humano? [...] O que será de uma sociedade que concentra mais seu valor nos números e nas massas do que no indivíduo? [...].¹⁸

Ross realizou em Chicago um Seminário sobre a Morte e o Morrer, e coletou por algum tempo informações sobre a situação dos doentes em fase terminal (sob diversos tipos de enfermidades), buscando dados e informações através de entrevistas acerca da situação física e emocional de cada paciente diante da morte.

Ressalta, ainda, a realidade das sociedades anteriores à nossa, onde os homens enfrentavam os inimigos frente a frente, diretamente, e que isso não acontece atualmente.

¹⁷ ROSS, Elisabeth Kubler. *Sobre a morte e o morrer*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

¹⁸ Ibidem, p. 15.

As relações são muito mais impessoais e para se defender utilizam-se armas e demais aparatos de destruição em que o contato físico já não é necessário.

Segundo Ross, com o avanço rápido da técnica e as novas conquistas científicas, os homens se tornaram capazes de desenvolver novas qualidades e também novas armas de violência, aumentando, desta forma, o temor de uma morte violenta e catastrófica. Psicologicamente, o homem pode negar a morte por algum tempo; por buscar defender-se de variadas maneiras contra o medo crescente da morte e a incapacidade de prevê-la.

Como já vimos anteriormente, de maneira breve, não podemos, em nosso inconsciente, conceber a nossa própria morte, mas sim a do próximo, nós somos imortais, mas a morte do “outro” é perfeitamente aceita e acatada. Vimos também a posição da morte no passado, com a capacidade humana de aceitá-la com serenidade e fizemos menção à ansiedade que se instala nas pessoas na atualidade e indagamos o que podemos fazer enquanto indivíduo, pessoa única, com relação a tudo isso

Não podemos retroceder no tempo, onde nossas crianças cresciam no sossego da fazenda, com o contato direto da natureza e da presença da morte como fato natural e dentro dos parâmetros de seu ambiente. Porém, não podemos nos esquecer da existência das armas de destruição em massa e nem do desenvolvimento da ciência e da tecnologia, que permitiram o aparecimento das mais variadas vacinas e da cura para uma grande diversidade de doenças. Uma outra questão que se coloca é a posição do médico em relação ao paciente. Tal relação deverá ser a mais humanitária e individual possível, pois este último, para além dos cuidados médicos, necessita de cuidados emocionais, de atenção redobrada, necessita ser tratado como indivíduo único para que possa confiar em seu tratamento e em seu médico.

Nos mais famosos e conceituados cursos de medicina, os jovens médicos, aprendem muito bem como prolongar a vida, porém, aprendem pouco sobre o que é a vida. Toda a atenção está voltada para os equipamentos, se estão funcionando corretamente e permitindo que o paciente seja mantido vivo. Mas, o que não ocorre é a observação de cada paciente como um ser de sentimentos, não se observa sua expressão, suas angústias ou aflições.

“Vivemos numa sociedade onde predomina o homem da massa, em detrimento do homem como indivíduo.”¹⁹

O que Ross aponta em seu trabalho é a necessidade de a relação entre médico e paciente ser mais pessoal, e sugere que os diálogos diretos entre eles poderiam significar alívio e tranquilidade para ambos, pois o paciente sentiria uma confiança em seu médico, podendo até mesmo oferecer maior resistência em relação à sua doença e, por outro lado, o médico teria um diagnóstico bem mais completo, podendo discutir com o paciente sobre seu estado de saúde e assim, direcionar o tratamento.

“[...] talvez eu queira dizer o seguinte: podemos ajudá-los a morrer, tentando ajudá-los a viver, em vez de deixar que vegetem de forma desumana [...]”.²⁰

Segundo estudos realizados por diversos profissionais, nos mais variados hospitais, um paciente, quando tem a notícia de sua doença e de sua “situação de morte”, tem num primeiro momento, o sentimento da negação; este sentimento, porém, é uma defesa temporária e pode ser logo substituída por uma aceitação parcial, sendo que poucos pacientes em fase terminal rejeitam a sua situação até a morte. A partir do momento em que já não é mais possível manter o sentimento de negação diante da doença, este sentimento é substituído pelo sentimento de raiva, de revolta, de inveja e de ressentimento. Surge a pergunta: “Por que eu?” [...] Uma aflição que é muito particular ao paciente e se torna uma fase extremamente difícil para este e para os seus.

Uma outra fase que se segue é a da depressão. Muitos pacientes sofrem por não poder mais negar a sua doença e, debilitados, são forçados a se submeter aos tratamentos nos hospitais e clínicas médicas, passam então do estágio da raiva para um profundo sentimento de perda. Perda de seus valores, de sua imagem, de todo o significado enquanto pessoa... Perda de suas posses diante do valor altíssimo do tratamento, muitos perdem até mesmo seus empregos. É a perda de todos os seus objetos particulares e de seus entes queridos, uma preparação dura e dolorosa para a sua morte iminente.

Aquele paciente que teve um tempo necessário (isto é, aquele paciente que não teve uma morte súbita e inesperada), e recebido alguma ajuda para a superação de seus

¹⁹ ROSS, Elisabeth Kubler, op. cit., p. 21.

²⁰ Ibidem, p. 25.

sentimentos em cada estágio, passará por um período de aceitação de sua situação. Terá lamentado a perda de pessoas e lugares e passará por uma contemplação daqueles objetos e lugares que significaram muito em sua vida.

3.3 ESPERANÇA

*Em desesperada esperança, vou e busco por ela
em cada canto de meu quarto; não a encontro.
Minha casa é pequena, e jamais será recuperado
o que dela uma vez se foi.
Mas Tua mansão é infinita, ó meu Deus, e procurando
por ela cheguei à Tua porta.
Quedo-me sob o pátio dourado de Teu céu vespertino e
ergo os olhos ansiosos para Tua face.
Cheguei ao limiar da eternidade, de onde
Nada pode sumir: nem esperança, nem felicidade,
nem visão de um rosto por trás das lágrimas.
Oh! Mergulha minha vida vazia no oceano,
imerge-a na mais profunda plenitude. Deixa-me
sentir uma vez só, aquele doce toque perdido
na imensidão do Universo.
Tagore Gitanjali, LXXXVII.²¹*

O que se espera diante de toda a situação do indivíduo diante da sua doença (e nos diversos estágios por que passa), mesmo para os mais realistas, é o êxito das pesquisas realizadas pelos médicos e cientistas em busca de uma nova descoberta para a cura da doença, de um novo produto ou de uma nova forma de tratamento. É essa esperança que sustenta os pacientes através dos dias, semanas ou meses de sofrimento; um tipo de esperança que faz com que tudo venha a fazer algum sentido. Uma esperança que de vez em quando mostra, mesmo que de forma acanhada, que tudo por que está passando o indivíduo nada mais é que um pesadelo e que a solução se encontra bem próxima; que um dia ele vai acordar e os médicos vão dizer que encontraram uma solução, um novo

²¹ *Apud* ROSS, Elisabeth Kubler, op. cit., p. 143.

medicamento capaz de apagar toda e qualquer lembrança desse estado tão deplorável da existência humana. Essa sensação proporciona ao paciente em fase terminal um auxílio para reerguer o ânimo, fazendo com que estes persistam, fazendo mais e mais exames e acompanhando o processo do tratamento com expectativa positiva e esperança renovada. Para alguns é a racionalização de seus próprios sentimentos, enquanto que, para outros, uma nova negação de sua situação, temporária, mas necessária.

Não importa se essa sensação é real ou não, mas segundo as pesquisas desenvolvidas pela equipe de Ross, todos os pacientes analisados até então conservaram esse estado de espírito que se mostrou reconfortante em momentos extremamente delicados e difíceis da doença. Algo de extrema importância nesse momento, é a presença confiante dos médicos, ajudando o paciente a encarar a situação de forma positiva. Não se trata de “enganar” o doente, mas sim de proporcionar uma confiança nos momentos de maior dificuldade, no sentido de que, diante do inesperado, determinado tratamento possa ajudá-lo em sua recuperação e, desta maneira, ele possa viver um pouco mais além do esperado.

Quando, porém, o paciente chega até o seu médico e apresenta um sentimento de desesperança é sinal de que sua caminhada chegou ao fim e que a morte está muito próxima para ele. O que é relevante para a esperança do doente é a capacidade de proporcionar a cada dia, a oportunidade do tratamento mais eficiente possível. Jamais se deve desistir de um paciente, estando ou não em fase terminal, ou de um novo tipo de tratamento, pois desta maneira, pode ser que o paciente se entregue e não haja mais tempo de se tentar qualquer ajuda médica. O paciente pode não estar com o espírito pronto para “tentar novamente”.

Muito mais importante seria o médico dizer que está ao lado do paciente para tentar todas as formas de tratamento possíveis e, assim, apresentar-se como um verdadeiro amigo, que não irá isolá-lo ou abandoná-lo diante de sua triste situação.

Importante ainda é a discussão direta sobre a presença da morte, pois muito ajudaria se as pessoas conversassem sobre a morte durante os diversos estágios da vida, de uma forma natural da vida humana. Assim, seria muito mais fácil o assunto entre os pacientes em fase terminal, sem preconceitos ou medo de uma discussão sobre o assunto. Ele mesmo poderia desabafar o que sente diante de tudo o que está passando e exprimir

seus sentimentos, frustrações, medos e até mesmo esperanças. Foram essas esperanças que impulsionaram o documentarista estudado nessa dissertação a realizar registros de seus últimos momentos e daquilo que fora tão importante durante sua existência.

As observações feitas até agora neste capítulo encontram sua pertinência no fato de que elas são etapas de um processo que foram apresentadas de maneira explícita no filme que dá título à nossa dissertação. Portanto, uma conceituação e explicação, mesmo que rápida, dos sentimentos e estudos médicos diante da morte se fizeram necessários, assim como o estudo da morte no cinema, o próximo tópico deste trabalho.

3.4 A MORTE E O CINEMA

O acontecimento ou evento da morte em nossa cultura contemporânea questiona os limites da representação da morte em todas as suas formas e inclusive na arte cinematográfica.

“A morte não é a única ‘realidade cruel’ a fazer com que a câmera se esquive de seu olhar ou da extrema aflição de representar a realidade existencial do ser humano e do ser social.”²²

Muitas são as formas de representação da realidade que se apresentam diante das câmeras. Porém, assim como o nascimento para nossa cultura representa um evento de alegrias e de celebrações, uma forma afirmativa de registro que atrai as câmeras e os olhares, a morte por seu tempo, se torna o fato mais chocante e a realidade mais cruel a ser registrada pelos olhares e pelos registros audiovisuais.

“[...] a morte, [...] é o signo que põe fim a todos os signos.”²³

Mesmo buscando, talvez, um registro final do ato de morrer, a câmera ainda é limitada quanto à sua real representação, pois o *momentum* do morrer se torna praticamente impossível de se ver, mesmo através deste aparato cinematográfico.

²² SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário. *Quarterly Review of Film Studies*, v. 9, n. 4, outono de 1984.

²³ ELIAS, Norbert. *A Solidão dos moribundos*: seguido de envelhecer e morrer.

Alguns filmes que abordam o tema apresentam uma mortificação visível do corpo, contra o corpo vivo, de forma intencional e representável, tentando representar o ato do morrer. Porém, a morte e o morrer não podem ser representados e fazer-se visíveis na tela como o é em sua totalidade, principalmente quando se trata de cinema documentário. Buscam-se então para a representação morte os momentos da doença e do ato de morrer.

As imagens do morrer e do adeus são tão profundas quanto o sentimento real de que não temos nenhum poder para resistir à morte?²⁴

Essa é a exata sensação que se tem ao assistir ao documentário em questão: diante do sentimento de “impotência” provocado pela iminência de sua própria morte, o autor, Johan Van Der Keuken busca elementos que possam representar sua existência e o seu fim próximo de forma a exprimir seu adeus com belas imagens que se depreendam da carga emocional que experimenta diante dos últimos momentos de sua vida.

No cinema de ficção a representação da narrativa da morte é vivenciada como uma forma de visualização no abstrato, em contrapartida, a representação documentária da morte é vivenciada aparentemente como uma visualização do real. Por exemplo, a morte violenta nos filmes narrativos, ainda que criticada, é encarada como normal em razão de sua evidente encenação ou simulação da realidade. Por outro lado, no documentário, a apresentação da morte tende a ser evitada, e quando isso acontece tal representação parece exigir uma justificativa ética, como se regras fossem violadas e, desta forma, necessitasse ser justificada. Por este motivo, o documentarista é julgado moralmente por seu olhar e por esse comportamento que, em princípio, deverá seguir padrões considerados como éticos pela realidade social em que está inserido.

[...] há tão poucos registros filmados de indivíduos morrendo de causas naturais; os filmes preferem registrar mortes por guerras ou execuções. Mesmo estas raramente são mostradas, exceto em ocasiões cerimoniais nas quais uma audiência se reúne em inúteis votos solenes, movidos por culpa ou remorso, de jamais esquecer.²⁵

Observamos anteriormente a dificuldade que se tem nos dias atuais de se enfrentar esse tabu visual que é a presença da morte, mesmo quando esta pode ser

²⁴ BECKER, Ernest. *The Denial of death*. Nova York: The Free Press, 1973, p. 104.

²⁵ Vogel, *Film as subversive art*, *op.cit.*, p. 266.

considerada como “natural”. Para o documentarista, então, fazê-lo pode se traduzir num trabalho de transgressão.

Através do aparato tecnológico, o documentarista registra de maneira completa o evento da morte, para ele, a situação está representada visualmente através de um enquadramento, ou de um movimento de câmera, diante da situação que esta percebe pela sua lente. É esse registro, portanto, que permite ao cinegrafista, e ao espectador posteriormente, ver a “cruel realidade” da morte. Essa representação visual da morte através do documentário, assume uma conduta ética, com preocupações morais conscientes. Constrói-se uma “visão ética” do evento documentado, de início com apenas um registro pró-filmico e, em seguida, capaz de se inscrever dentro de uma discussão e contexto éticos.

3.5 O ESPAÇO DOCUMENTÁRIO E O OLHAR DO DOCUMENTARISTA

Existem algumas diferenças entre o espaço narrativo e o espaço documentário. Este último tem a significação do mundo concreto e intersubjetivo do observador, ou seja, há um laço existencial entre ele e o espaço habitado pelo observador; enquanto que o espaço narrativo se confina na tela ou, no máximo, se prolongada fora da tela através de um mundo imaginado. Ou seja, na narrativa o evento da morte pode ser “construído” de variadas maneiras, o que irá diferenciá-lo do espaço documentário é única e tão somente a visão do telespectador, através de uma leitura do que está sendo visto na tela.

O cinegrafista de documentários representa (codifica) seu ato de visão e de registro diante do evento de morte que ele testemunha. Para Vivian Sobchack,²⁶ a inscrição da atividade visual do cinegrafista deve indicar visualmente que não toma parte na morte que vê e que, ainda, deve indicar que a sua atividade visual de modo algum substitui uma possível intervenção no evento. Ou seja, deve indicar que ver o evento da morte não é mais importante do que preveni-lo.

²⁶ SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário.

Sobchack tematiza ainda cinco formas visuais nas quais o documentarista visualiza e corporifica a representação dos eventos que ocorrem diante das lentes de sua câmera que são: “olhar acidental”, “olhar impotente”, “olhar ameaçado”, “olhar interventivo” e “visão humanitária ou ética”. E há ainda uma sexta forma visual, um tanto ambígua e suspeita em relação à ética, sendo chamada de “olhar profissional”.

Cabe-nos, aqui, para que o leitor possa ter conhecimento do que tratam tais tematizações, um breve resumo do que nos coloca autora e questão.

O “olhar acidental”, é aquele em que o cinegrafista não está preparado para o evento que ocorre diante da câmera. O filme fornece indícios de que o ele não tinha por objeto o evento da morte e o que ocorreu fora de forma repentina, casual e inesperada. O registro é de certa forma despreparado, com imagens fora de foco, deixando claro que a intenção estava no momento voltada para outro lugar.

O “olhar impotente” ocorre em situações de distância do evento (técnica e física). A distância e a impotência do cinegrafista são percebidas no filme pelos planos gerais e uso freqüente do zoom. Consegue-se trazer o fato para perto da visão, porém, não em proximidade física real.

No “olhar ameaçado”, ao contrário do que acontece no “olhar impotente”, os eventos de violência e morte são trazidos para perto do cinegrafista, estão muito próximos de sua objetiva... São exemplos disso os casos de explosões, partes de veículos em chamas etc. Em geral o cinegrafista passa por um estado de perigo bastante grande até que a fita seja concluída. Muitas vezes não sabemos se ele conseguiu ou não realizar seu trabalho completamente. As imagens podem ser bastante tremidas e a presença de fumaça ou entulho pode dificultar bastante a visão.

A visão do “olhar interventivo” é confrontante. Caracterizado pela urgente atividade física da câmera, muitas vezes é a voz do cinegrafista que acrescenta uma dimensão espacial e física à inscrição da presença e do envolvimento corporais. Em alguns casos essa visão interventiva não apenas mostra a morte do outro, mas também a do próprio cinegrafista.

Interessante seria citar aqui uma famosa seqüência em que um cinegrafista morre enquanto filmava o golpe contra o S. Allende. Na tela aparece o soldado disparando

e a câmera treme até cair no chão completamente. Esta cena está no filme “A batalha do Chile”, de Patricio Guzmán (1975-76).

A “visão humanitária”, dependendo da natureza do evento, pode tanto se fixar como choque ou descrença, com um olhar “hipnotizado” pelo horror que observa, como pode firmar-se, unindo seu olhar ao olhar de outros humanos, marcando uma proximidade em relação aos que morrem diante da câmera. Nos dois exemplos desta visão, a imagem é inscrita pela marca de uma câmera estável, colocada a uma calculada distância de seu objeto visual, pontuando uma sutil atividade técnica e física.

Há, ainda, uma outra forma “visual” de abordar a morte, uma forma ambígua e problemática, que é o “olhar profissional”, sempre a serviços de dois senhores, ambos com definições éticas diferentes: a humanitária e a profissional; a visão do cinegrafista e a do jornalista. O “olhar profissional” está, portanto, visivelmente inscrito, caracterizando-se pela ambigüidade ética e pela competência técnica e maquinal diante de um fato que parece requerer uma interferência humana.

Partindo destas definições traçadas por Sobchack, temos uma idéia de como podemos abordar a morte sob o aspecto “visual” em filmes não editados, imagens reais em cenas reais da morte e do morrer.

Temos, porém, uma outra e importante análise a fazer, que no caso se tornou nosso principal objeto principal e que, posteriormente, desenvolveremos no decorrer deste trabalho, que é a visão reflexiva. Uma forma “visual” secundária, pois resulta das práticas editoriais, com uma leitura mais poética e locuções em *Off*, e onde o documentarista se mostra muito mais e emite opiniões em relação ao objeto filmado.

A abordagem reflexiva trata da visão subjetiva do documentarista, no ato da “construção” do documentário, ou seja, da montagem, o diretor se mostra diante dos fatos, da situação em que se dá através do registro; e muito particularmente aqui neste caso, em que o próprio diretor vive uma situação da proximidade da morte e a transforma em imagens poéticas e cheias de significação.

3.6 AS EMOÇÕES REPRESENTADAS PELO CINEMA

A noção de “representação” e a própria palavra estão carregadas de tantos significados que fica difícil lhes atribuir um único e absoluto sentido que seja capaz de ser universal e eterno. Então podemos dizer que a representação é um processo onde se institui um representante que, de certa forma, tomará o lugar do que representa.

Citemos, a propósito do cinema, a série de artigos de Jean-Louis Comolli, “*Technique et idéologie*”,²⁷ em que uma das teses é a de que a evolução da linguagem cinematográfica nada deve à preocupação com a semelhança ou com o realismo, e se explica, em última instância, unicamente por considerações ideológicas gerais, uma vez que hoje, há uma tendência que os estilos cinematográficos sejam determinados por um sistema estritamente capitalista, por uma encomenda social efetiva.

No cinema, especialmente no documentário, isso se torna praticamente impossível inconciliável, uma vez que por um lado noções como as de “semelhança”, de “dupla realidade das imagens”, de certos “contornos visuais”, são conhecidas de qualquer ser humano normal, ainda que de maneira latente. Já por outra perspectiva, num nível mais sócio-histórico, algumas sociedades atribuem importância particular às imagens semelhantes, dependendo de seu nível cultural e de aceitação do que lhes pode ser apresentado na tela do cinema. Nesse sentido a representação é o fenômeno mais geral, que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto.

Já a emoção que muitas vezes é tomada como equivalente de “sentimento” ou de “paixão” que são como que “secundarizações” do afeto, são capazes de engajá-lo em uma série de representações, enquanto que a emoção, de caráter mais “primário”, costuma ser vivida como desprovida de significação.

Dos fenômenos humanos, o mais importante para quem se interessa pelas produções significantes é a linguagem, e para que se possa expressar tal significante se faz necessário um exercício que seja capaz de resultar em exteriorizações.

²⁷ COMOLLI, Jean Louis. *Technique et idéologie*. *Cahiers du cinéma*, n. 229 a 240, 1971-1972.

As imagens provocam processos emocionais incompletos, já que não há nem passagem da emoção à ação, nem verdadeira comunicação entre o espectador e a imagem. Francis Vanoye (1989), propôs, limitando-se ao caso do cinema, um primeiro estudo, ainda que muito esquemático da situação emocional do espectador, dois tipos de emoções que são induzidas no espectador de filme e ainda, três obstáculos por onde esbarram essas emoções:

- as emoções “fortes”, aquelas que são ligadas à sobrevivência, muitas das vezes, próximas do estresse, acarretando “comportamentos de alerta e de regressão na consciência mágica”: medo, surpresa, novidade, bem-estar corporal. Há aí um bloqueio emocional, pelo fato de que o espectador não pode reagir (podendo apenas repetir compulsivamente a experiência, assistindo a outro filme);
- as emoções mais ligadas à reprodução e à vida social: tristeza afeição, desejo, rejeição. Sendo o momento em que o filme interfere essencialmente em registros da identificação pessoal do espectador e de sua expressividade.

Tais emoções passam a esbarrar em três obstáculos: uma codificação excessiva, mas necessária, uma vez que o filme tem a pretensão de ser compreensível; uma inibição da comunicação e da ação; e por fim, um sentimento de ter vivido um ciclo emocional incompleto ou falsamente completo.

Vanoye ainda completa que certos filmes “administram” melhor o ciclo emocional, no momento em que “permitem ao espectador acesso à integração ou à elaboração de sua experiência emocional”, quando se podem variar os pontos de vista identificatórios. E observa, também, que certas situações subjetivas são mais propícias do que outras ao investimento emocional.

Então, podemos dizer que o “prazer da imagem”, ou seja, o prazer que o espectador sente em receber a imagem, em aceitá-la e até mesmo identificar-se com esta, é sem dúvida inseparável de um suposto prazer do criador da imagem, mesmo que esse prazer tenha assumido diversas formas.

A imagem em geral é como que uma extensão da imagem artística, quando do momento em que é observada pelo espectador, e o prazer que ela pode proporcionar é da mesma ordem, mesmo sendo em outro tipo de registro (paródico, irônico, lúdico como, por exemplo, numa imagem publicitária).

Mesmo a imagem documentária, no fato de ela querer, muitas vezes, mostrar o mundo tal como é, faz parte desse processo de criação e do prazer da invenção, junto aos grandes fotógrafos e cineastas de documentários, de Flaherty a Keuken, são aqueles que são capazes de mostrar o seu olhar ao mesmo tempo em que mostram o mundo. Seja qual for o ângulo a ser considerado, o prazer da imagem é, sempre, em última instância, o prazer de ter acrescentado um fragmento aos fragmentos do mundo.

Mas, diante de todas essas colocações, o que realmente faz com que o espectador tenha vontade de ir ao cinema para assistir a determinados filmes?

O que devemos considerar nesse momento de reflexão é a questão do dispositivo, termo que foi introduzido em 1975 por Jean Louis Baudry, como um título de um dos artigos sobre o espectador de filme. Baudry analisa a situação do espectador de filme e o compara aos escravos acorrentados da parábola de Platão, condenados a verem da realidade apenas as sombras projetadas na parede diante deles. O autor centrou seus estudos na impressão da realidade e em suas raízes, através do dispositivo cinematográfico que determina um estado regressivo artificial, acompanhado de uma “relação recobrando a realidade”.

“O aparelho de simulação consiste [...] em transformar uma percepção em uma quase-alucinação, dotada de um efeito real incomparável ao que é trazido pela simples percepção”.

De acordo com os estudos: o cinema, sob sua forma dominante, manifesta uma busca da continuidade e do centramento. Essas características são vistas como constitutivas do sujeito, e a função do cinema está em constituir o indivíduo em sujeito e ao colocá-lo imaginariamente em um lugar central. Nesse sentido, o dispositivo assume um papel essencial, é o que não é visível, mas permite ver.

O dispositivo cinema está inteiramente dirigido para o ver: o espectador é “todo-vidente” (Metz), isto é, ao mesmo tempo onividente e capaz de apenas ver, e é nessa

restrição ao ver que aparecem os efeitos do cinema na aproximação particular do espectador com o que é exibido pelas telas do cinema.

No próximo capítulo buscaremos contextualizar a questão do documentário contemporâneo como inscrição real do sujeito na história tratada no filme, além de, especificamente, analisar todo o conteúdo fílmico do “Férias Prolongadas”, suas especificidades enquanto construção fílmica e também de construção de ordem psicológica, fator importante para o cineasta no momento de sua realização.

A questão do aparato fílmico também se faz importante, assim com uma retrospectiva sobre o início de sua utilização como complemento de uma produção cinematográfica e das possibilidades do diálogo entre o filme e o vídeo.

E, por fim, nos empenharemos numa análise estrutural do filme em questão, buscando contextualizar seu diretor dentro de uma auto-representação e de um panorama de novas subjetividades, próprias para o perfil de produção da obra documental contemporânea.

3.7 A SITUAÇÃO VISÍVEL DO CINEGRAFISTA EM “FÉRIAS PROLONGADAS”

Em “Férias Prolongadas”, existem seqüências de cenas onde o real se funde com o subjetivo e criam uma significação particular, como “paradigmas” de imagens que se sucedem durante todo o trabalho. O autor vive um drama particular, pois acometido de um câncer na próstata se propõe a registrar, como ele próprio diz, “fragmentos da existência”, dialogando todo o tempo com elementos próprios de seu interior que vêm constantemente representar a presença da morte. O autor registra lugares, pessoas, cria personagens, retrata realidades e realiza leituras poéticas e melancólicas daquilo que vê através de seu olhar-câmera.

O diálogo das imagens com a trilha sonora é de total significação, como no exemplo do momento do encontro com seu médico, informando sobre seu quadro e seu

tempo restante de vida; nesse instante o autor diz estar dialogando diretamente com a sua própria morte, naquele momento o médico representa a “voz” de sua morte.

A maneira como o cinegrafista da obra documentária se comporta diante do evento da morte se dá de maneira claramente diferenciada daquela com que se comportaria diante de um filme de ficção. Os “significantes visuais” agem no enquadramento do objeto e da situação que esta percebe, a distância que o separa do evento, na persistência ou relutância de seu olhar, enfim, elementos que vêm pontuar a construção da imagem da morte ou de sua representação.

Tais “significantes” visuais, que tornam a morte aparentemente visível na tela significam, de forma mais marcada, a forma como o observador imediato – o cinegrafista com a câmera, fisicamente, medeia seu próprio confronto com a morte, o modo como ele eticamente habita um mundo social, como visualmente se comporta nele e lhe atribui um significado moral visível aos outros.

Para Johan Der Keuken, as imagens que irão representar sua própria morte se dão através de sua visão através da câmera que ele mesmo opera, e dos elementos semióticos carregados de significação, objetos particulares que são explicitamente mostrados através de seu próprio enquadramento, e que ele mesmo determina de “Fragmentos de sua existência. Tais fragmentos, tão logo percebidos já se evaporam”, assim como sua vida e ainda, através dos rituais e costumes que sua câmera procura e registra durante seu percorrer por diversos países e localidades. Rituais de cura e seitas que são filmadas todo o tempo a fim de procurar um sentido maior para o final da existência e o encontro com a morte.

A composição da narrativa (voz *off*), as imagens, os sons, as músicas e som direto vêm compor uma estrutura poética e um tanto melancólica, pontuando todo o clima das tomadas e cenas, maquinicas e necessariamente advindos da mediação pela câmera.

[...] a circunstância da tomada, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal.²⁸

²⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário: estudos de cinema*, Socine. São Paulo: Sulina, 2000.

Para Lacan, a morte é entendida como uma negatividade, um vazio discursivo, o qual pode ser parcialmente e progressivamente trabalhado, se não mesmo resolvido a um nível de linguagem ou imagem, uma linha já muito trabalhada no estudo da literatura e pintura e, em alguns filmes e vídeos da década de 80 e 90 em relação à morte do ser amado ou da própria morte.

3.8 O VAZIO DO REAL

Como já mencionamos anteriormente, para o indivíduo a situação da morte, se traduz numa dimensão insuportável da experiência humana possível; não é a experiência da própria morte, a qual ninguém pode reproduzir ou representar, mas sim a experiência da morte do “outro”. Essa dimensão produz um vazio no real, uma expressão de desorientação experimentada pelo nosso documentarista durante o período que precede sua própria morte, uma morte anunciada, ou materialmente prevista através de fatos constatados clinicamente.

Podemos concordar aqui com a convicção de Roland Barthes segundo a qual a morte, no cinema é algo como um chamado especial da arte da câmera. Foi exatamente esse chamado que instigou Keuken a produzir o seu “Férias Prolongadas”.

Ainda segundo Lacan, o real se mantém como termo mais negligente no esquema tripartido composto pelo Imaginário, o Simbólico, e o Real. No período atual, o Real pode ser adequadamente localizado em relação ao discurso, sendo marcado como “anulação simbólica”, ou até mesmo como “impossível”.

Então o que é a morte de acordo com este esquema proposto por Lacan? Como o Real, a morte é definida na sua negatividade. E diante de tal afirmação podemos entender que a morte é o que nega o discurso, mas também o que introduz a negação ao discurso.

A morte abre um “buraco” no Real que será preenchido por uma “rajada de imagens” tendo talvez valor ritual ou terapêutico, como no caso do filme aqui analisado, com imagens que são usadas a fim de representar o outro para talvez, preencher um vazio no Real do próprio documentarista.

A partir desse momento, podemos ter um quadro conceitual dentro do qual se aborda a representação da morte em relação ao vazio: a perda de um ser amado ou a expectativa de sua própria morte produz um vazio no Real, sem forma além da simbolização, um buraco que estabelece o significante em movimento, capaz de preencher o vazio e aliviar a dor.²⁹

Assim, o trabalho cinematográfico contemporâneo sobre a morte e o morrer tende a ser composto por uma combinação de palavras (em primeira pessoa, testemunho através de entrevistas) e imagens (fatos do passado e evocações da memória) cujo significado depende da montagem, da edição.

Em seu filme *Férias Prolongadas*, Keuken, mescla suas imagens e palavras/sons, com indagações sobre o outro e sobre si e, ainda, sua câmera permite a inserção de sinais não verbais, como o cravar de um olhar; expressões faciais altamente representativas do outro, o que ele chama de “abandono divino”, enfim, seu olhar subjetivo do “outro” em representação de seu “eu” particular. Quando menciona, em um de seus escritos (vide anexo), o “abandono de Deus” em relação ao outro, podemos também supor que o autor remete ao seu “próprio” abandono diante de sua morte próxima.

O que se faz de mais importante para este capítulo é a contextualização da morte durante a evolução social e também para a história evolutiva do cinema documentário, especialmente, o contemporâneo, onde o sujeito do documentário se insere na história e onde a representação do “outro” pode ser a forma de representar o “eu”, o si mesmo do documentarista.

²⁹ RENOV, Michael. *The Subject of documentary*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004.

4 A REFLEXIVIDADE NO “FÉRIAS PROLONGADAS”

“Onde um gesto não consegue ir mais além, há sempre uma nota musical que vem completar o sentido; onde uma palavra não consegue chegar, há um corpo no espaço que é capaz de dizer tudo; onde um ruído se confunde, numa eloqüência de sons misturados, há uma luz que se projeta e um significado que surge.”

Roberto Gill Camargo (2001).

Nesse capítulo, buscaremos situar o leitor no que diz respeito a alguns aspectos considerados de real importância para uma análise satisfatória do que nos propomos na presente dissertação: um estudo dos elementos visuais e sonoros que produzem sentido no filme “Férias Prolongadas”. É através desses elementos que o autor/diretor esboça toda sua emoção e sensibilidade frente à situação que está experimentando de encontrar-se tão perto do fim da própria existência.

O conteúdo deste capítulo está diretamente ligado ao filme, portanto, para que o leitor possa entender as citações que aqui fazemos, é, antes de tudo, necessário que o filme seja assistido, para isso, disponibilizamos, junto com esta dissertação, uma cópia do documentário “Férias Prolongadas.”

Para tal análise buscaremos algumas referências cinematográficas, não com o objetivo de enquadrar a obra de Keuken em um quadro conceitual qualquer, coisa que o próprio cineasta recusava, mas em busca da reconstituição dos caminhos que levaram à criação dessa obra que se traduz em crítica visual sobre a sociedade, a política, a divisão de bens e o que é principal em toda a sua obra: o valor do ser humano.

E, diante de um estudo sobre os caminhos escolhidos por Keuken como cineasta e como protagonista de seu próprio filme, tentaremos nos aproximar da mensagem pretendida por este magnífico documentarista contemporâneo.

4.1 “*ROAD AIR MOVIE*”

Em outubro de 1998, durante uma estadia em Paris, Johan Van der Keuken foi chamado por seu médico, diretor do departamento de radioterapia do Hospital Acadêmico de Utrech, constatando que seu câncer estava se generalizando e desta forma era claro que lhe restavam apenas alguns anos de vida.

Naquele momento, Johan Van der Keuken acreditou que não lhe restaria mais que seis meses de vida. Mas, de repente, a sua vida e o seu filme sofrem uma reviravolta com a notícia de que, em Nova York, fala-se a respeito da descoberta de um novo medicamento, cada vez mais popular nos meios médicos: um concentrado de ervas medicinais, encontrado a partir de técnicas modernas, que poderiam combater as células cancerígenas. Tal tratamento poderia ser eficaz durante algum período de tempo, e o médico com o qual Keuken vêm a se consultar em Nova York, explica que existe mais um meio de suprimir ou de inverter o desenvolvimento do tumor.

No decorrer do tempo, a investigação médica progride rapidamente, em busca de uma melhor eficácia do novo tratamento. Johan conclui então que pode “ganhar” um pouco mais de tempo.

“Aparentemente, vou permanecer, vivo, mais um momento!”³⁰

Animado com a possibilidade desse novo tratamento, decide então, continuar seu trabalho como cineasta e a registrar as misérias e belezas humanas. Desta vez, trazendo para “dentro” de seu filme, muito além de um mero registro: uma reflexão de sua própria condição física e emocional.

“Férias Prolongadas”, também se tornou uma espécie de ‘*road-air-movie*’. Keuken e sua esposa Nosh viajam sem parar e o filme é ritmado por diversos encontros com pessoas das mais variadas famílias, de sociedades e culturas igualmente diversas. O filme torna-se então, um tipo de registro itinerante.

³⁰ Keuken, 1998.

“Fizemos um pacto de viver, com a ajuda das mais belas histórias que são contatadas com o intuito de reconfortar, diante do nada”.³¹

O filme inteiro trata de uma coleta para se descobrir uma visão do nada, numa esperança que exista uma razão de ser, que um maior desenho do olhar tenha sido visto por ele. Digamos, portanto que o sentido encontrado por ele mesmo em seu movimento lhe diz respeito e que busca neste movimento aquilo que capta para ser transmitido aos outros.

A aposta de viver apesar de tudo, não faz de “Férias Prolongadas” um filme sombrio, ao contrário, trata-se de um filme pleno de vida. Johan Van der Keuken aparece raramente nas imagens, mas com sua pequena câmera de vídeo ele filma muito mais além do seu corpo; os espaços restritos de um avião, ao volante de seu carro, os milhares de visitantes do Festival de Filmes de Roterdã, os encontros e reencontros com os ламas Budistas, com os médicos, com um Xamã tibetano e com um colega cineasta; em gravações inclinadas de uma montanha no Butão ou sobrevoando o Rio de Janeiro em uma asa delta.

Johan Van Der Keuken, decidiu levar nas viagens uma pequena câmera digital Panasonic a fim de fazer algumas tomadas internas no avião. Van der Keuken já havia trabalhado com uma câmera digital para registrar suas últimas conversas com sua irmã Yoka em 1997, e também para filmar sua própria exposição de fotos e filmes intitulados “os Corpos e a Cidade”.

Mas, agora, o vídeo tem igualmente um papel a desempenhar que é o de fazer com que o próprio dispositivo revele-se de maneira mais importante durante a viagem. Como sempre, considerações práticas e estéticas são parceiras. O imediatismo da pequena câmera vem fascinar Der Keuken, mais e mais. As duas “linguagens”, a do filme (cinema) e a do vídeo, se reencontram no seu filme de 35mm.

Desde o início de sua carreira, mesmo quando fotógrafo o cineasta esteve “aberto” a modificações e evoluções tecnológicas, fato que sempre o atraiu como podemos observar no transcorrer de seus trabalhos, como por exemplo, no filme “*Face Value*” e também em “*Amsterdã Global Village*”, quando reflete sobre a evolução da tecnologia na sociedade. Ao se deparar com uma câmera digital de vídeo, Keuken demonstra-se

³¹ Comentário de Johan Van der Keuken sobre o filme.

“encantado” pelo novo aparato e experimenta algumas pequenas parcerias entre cinema e vídeo, ainda mais agora em que se encontra um tanto debilitado devido à doença.

A câmera cinematográfica vai tornando-se cada vez mais e mais difícil de se manusear e carregar, ficando restrita apenas às cenas com câmera fixa ou no suporte (tripé), onde o próprio documentarista faz questão de manuseá-la, deixando em cada cena o valor de seu olhar, sua marca particular, tanto como fotógrafo quanto como cameraman.

Uma vez que outras experiências foram anteriormente realizadas, utilizando-se da câmera de vídeo para produções documentárias em muitos outros países e por inúmeros cineastas de grande potencial e reconhecimento internacional, Keuken também busca uma inovação e se “rende” aos encantos da nova tecnologia.

No filme “Férias Prolongadas”, a mistura das imagens é uma operação fundamental, sendo que na ilha de edição e na mixagem o trabalho é todo feito à mão, que comanda o teclado, a alavanca, etc, e também no olho que controla o efeito através do monitor. Keuken no momento da edição, provavelmente, pôde comandar tudo em tempo real, com a sensação de poder absoluto sobre a imagem.

4.2 O DOCUMENTÁRIO “FÉRIAS PROLONGADAS”

Carregado de imagens e sons, altamente representativos e subjetivos, o documentário “Férias Prolongadas”, poderia ser colocado em nossos estudos como um trabalho de reflexividade, onde a construção do filme se mostra - o diretor se mostra.

Uma primeira seqüência que nos insere no filme se repete por diversas vezes durante o documentário, um elemento significativo: uma xícara em movimento, captada pelo cineasta, em variados planos e por um certo período de tempo, câmera fixa, vem marcar certamente, o tempo subjetivo do autor diante de sua doença e o tempo talvez que ainda lhe reste, um intervalo de tempo, um indicador, como ele próprio menciona.



Seqüência de variados planos da xícara

A partir deste elemento ele, o diretor, através de um “*flashback*”, retorna por alguns instantes ao seu passado, rememorando fotos e fatos antigos para partir em novas viagens e descobertas, agora com uma visão e perspectivas diferenciadas.

Partiremos para belas viagens [...] Partiremos, pois, com imagens e sons, como fizemos depois de anos, em direção das diversas condições de vida, quentes e frios, desertos e povoados, com a onipresença do homem, que supera todos os obstáculos, graças às belas histórias que se contam para se reconfortar face ao nada.³²

Keuken, debilitado com a doença, opta por captar as imagens de suas viagens, com uma pequena filmadora digital por ser bem mais leve que a câmera cinematográfica e restringe o uso desta apenas a imagens e cenas fixas, como paisagens ou objetos que ele insere no longa-metragem.

³² Nosh, esposa de Keuken.

“[...] este filme é um diálogo entre a película e o vídeo.”³³

As imagens do filme “Férias Prolongadas” são em grande maioria estáticas, com câmera fixa, com exceção daquelas registradas pela câmera digital, que são as imagens do avião, realizadas do interior do carro durante o trajeto e, também, suas visitas ao hospital. Porém, o ritmo dado ao filme não é nada monótono, muito pelo contrário, trata-se de um filme bastante dinâmico, capaz de centrar toda a atenção do espectador.

Desta forma, o diretor faz uso de variados recursos para formar e concluir seu trabalho. A união, chamada aqui neste trabalho de diálogo entre o cinema e o vídeo, permite, de fato, que tanto o cineasta quanto as pessoas filmadas, possam exprimir verbalmente emoções, sentimentos, crenças e opiniões, que muitas vezes poderiam passar despercebidos nas imagens. O equilíbrio entre os registros de sons e imagens permite que a expressão maior dos indivíduos das diversas culturas presentes no artefato fílmico se manifeste.



Imagens do “mestre budista”, em Katmandu e do mercado de Butão

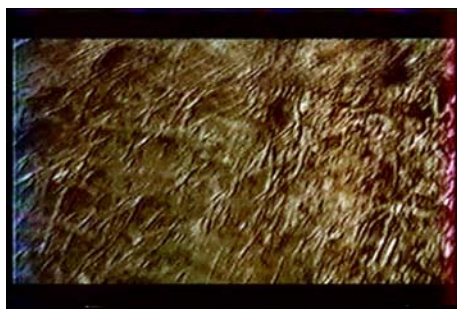
Johan Van Der Keuken, viaja a Katmandu e visita um mestre budista que lhe fala sobre o Karma e de como diminuir seu sofrimento. Em seguida, um reino Himalayo, o Butão, encravado entre duas forças políticas, a China e a Índia, que dividem-no politicamente e também religiosamente, restringindo sua população ao passado, ao sofrimento.

³³ Keuken.

“Nessa região, somos visitantes lucrativos”. – Keuken comenta: evidenciando em suas imagens um mercado com seus produtos pobres e muito sujos, pessoas com uma fisionomia bastante desgastada, faces de um sistema massacrante e avassalador.

São cenas marcadas notadamente por longos planos seqüência, como, por exemplo, quando registra o dia-a-dia de um mestre budista desde o momento em que este acorda e passa a se preparar para ir até o templo. Todas as passagens são registradas: o momento em que acorda, se banha, toma seu café da manhã e parte para o templo. No templo, muitos detalhes são percorridos pela lente da câmera, enquanto temos apenas de fundo a trilha dos próprios mestres em “sons de meditação” e, ao fundo, sinos do templo que encerram a trilha deste longo plano.

A cada passagem de cena, Keuken, poeticamente, faz uma reflexão sobre sua situação física e emocional. Em Katmandu, por exemplo, explora suas paisagens e montanhas e realiza nelas sua auto-inscrição quando, ao subir por um vale até o alto de uma montanha, com sua câmera em repouso, porém ligada, registra seus passos e o som de sua respiração ofegante. Sem dizer palavra alguma, realiza uma construção de imagens metafóricas e ao mesmo tempo poéticas, com a representação de sua caminhada ofegante através da doença que o oprime até se aproximar do tronco seco de um arbusto que, metaforicamente, vem se tornar uma representação do falo, ou de seu membro atingido pelo câncer.



Cenas da caminhada de Keuken até a montanha em Katmandu

Com toda certeza, são cenas fortes e impactantes que trazem ao espectador uma certa angústia e ansiedade perante uma caminhada que não passa de dois minutos, mas que parece ter uma duração muito maior.

A viagem continua por diversos outros lugares e, em cada um deles, o cineasta visita e se consulta com algum mestre ou médico a fim de entender, ou até mesmo buscar, a cura ou o alívio para sua doença que se agrava a cada dia.

Durante suas viagens, Keuken nos permite ir mais além, pois através de sua subjetividade podemos realizar uma leitura mais profunda dos sistemas e elementos de representação, tanto dos rituais mostrados como também dos objetos culturais pertencentes a cada comunidade, que passam a ter, para o diretor, uma manifestação própria, porém com elementos da cultura alheia.

São como sistemas de representação, segundo o qual, o cineasta utiliza-se de tais elementos para uma representação particular, uma leitura particular dos elementos abordados pela câmera.

Keuken, em fração de segundos e muito particularmente, se apropria da cultura do outro, de tal forma que cada elemento observado assume para si uma representação profunda, à qual, talvez, somente seu “Eu” interior, seus pensamentos possam decifrar.

Aproximando essa observação para uma investigação antropológica, temos particularmente, uma grande semelhança deste documentário com as obras de Jean Rouch, onde a questão reside em sair de sua civilização dominante e alcançar as premissas de outra identidade; o papel insubstituível da observação cinematográfica na restituição dos rituais coletivos fugazes e dispersos no espaço cuja observação direta não pode abarcar de uma só vez os múltiplos aspectos (funerais, peregrinações, carnavais, etc).

Keuken, ao visitar tais localidades, faz muito mais do que registros belos e emocionantes, ele busca acima de tudo, justificativas e compreensão para o mal que lhe aflige e as busca incessantemente, nestas outras identidades.

O caso aqui difere de um estudo antropológico, como o de Rouch, por se tratar de um ensaísta e documentarista, buscando belas histórias e registros que satisfaçam e preencham suas lacunas interiores e psicológicas.



Fotos: “as imagens que formam nosso universo”

Em vários momentos, Keuken, se confronta com seus medos e aborrecimentos face à realidade do pouco tempo que lhe resta face à morte. Aborda, porém, o assunto, de forma muito poética, em todas as seqüências de seu filme. Fala de seus objetos pessoais – (“estas imagens que formam nosso universo...”) e do aborrecimento em falar sobre sua doença a cada localidade por onde passa.

O olhar da câmera durante seus registros, passa a ser um olhar que assume uma representatividade e reflexividade extremas, pois ao apresentar as paisagens, costumes, ritos e personalidades que podemos também dizer, personagens desta “trama real”, o diretor está perpassando por caminhos e situações em que, de repente, se vê a dialogar com a própria morte.

Tal é o caso da seqüência em que Keuken visita seu médico o Dr. Battermam na CHU de Utrecht; neste momento, ele se coloca frente à realidade de sua doença e ambos concordam em que as pessoas vivem em uma situação bizarra! O que seria o tema de partida do filme, a morte!



Fotos do Centro de Radioterapia, do Dr. Battermam e do tratamento de Keuken

Johan Van Der Keuken não procura novos caminhos para traçar a sua rota, vai direto ao ponto: “esse filme é um livro da morte”.

O cineasta não se inibe ao mostrar claramente na tela seu tratamento radioterápico, ao contrário, parece empenhar-se em registrar cada momento de seu tratamento, seu calvário.

Imaginamos o quão difícil deve ter sido submeter-se aos tratamentos e ainda assim, conseguir forças para registrar cada instante, cada tentativa e cada etapa de sua doença.

Filosófico, Keuken forma imagens que mais tarde formarão seu universo, imagens que são sua vida. Os caminhos por que passa, papéis que rodopiam ao vento, ou até mesmo a porta giratória que o faz adentrar em um restaurante, tudo isso, compõe

metáforas visuais que representam o tempo que vai se esvaindo, a vida que está indo embora aos poucos.

Passando por uma das exibições do Festival de Filmes em São Francisco, o documentarista é irreverente e sua câmera “encara” a todas as pessoas presentes como se fosse um flagrante, como se a presença da câmera desafiasse, talvez, todas as normas e padrões impostos pela sociedade.

Mas, ao mesmo tempo em que se remete a situações constrangedoras e até tristes, momentos altamente reflexivos, este documentário possui seqüências tão ricas e imagens que falam por si, também é capaz de representar o belo, a alegria e a paz, mesmo daqueles povos que vivem em situações de misérias e demais desolações.



Imagens dos pilões e das negras que trabalham e cuidam de seus filhos, na África

Na África, registra tanto a miséria e a seca, como também o sublime e o belo, como as lindas negras que “socam o pilão”, todas ornamentadas com seus brincos e colares, umas sorridentes, outras muito tímidas. Cumprem suas obrigações e afazeres sem demonstrar todo o sofrimento que em seu filme, Keuken chama de “abandono divino”.



Cenas das crianças africanas que se apresentam frente à câmera

Ou então, aquelas crianças africanas que se apresentam frente à câmera de Keuken, o fazem como se fosse uma “ladainha” a chorar por uma situação de miséria e abandono divino, mas que se apresentam diante da câmera ora muito sorridentes, ora extremamente tímidas.

Keuken, ao nosso ver, demonstra através desta seqüência um certo “encantamento” por tais crianças, como se pudesse representar através destas imagens uma mescla de tristeza e miséria, mas também de esperança e alegria que são sentimentos próprios da natureza infantil. E até mesmo, uma esperança buscada pelo próprio documentarista.



Cenas das mulheres trabalhando em Burkina Faso

Outro caso, de esperança e alegria, por exemplo, é o da região desértica do Sahel, em Burkina Faso ou “País dos homens íntegros”, com as belas e heróicas histórias, a beleza e a simplicidade das pequenas crianças ou ainda, em Mopti, uma vila de Mali, com os cantos pelo Rio, o Niger, e as belas negras demonstrando sua alegria.



Seqüência de imagens em Mali, pelo rio Niger, onde os negros cantam e dançam em seus barcos

Cenas muito marcantes, belas e representativas: o negro canta uma canção de amor e dança ao balanço de seu barco nas águas do rio Niger.

Keuken faz uma longa reflexão sobre o movimento daquelas pessoas pelo longo rio, pela imensidão da vida. Mais uma vez, Keuken, através de uma locução em *off*, se coloca dentro do filme através da imagem do “outro”, ou seja, através destas belas imagens, se põe a refletir sobre a existência humana e indiretamente, reflete sobre sua condição diante da morte.

Há, portanto, duas imagens, em uma delas Keuken, na outra, um negro africano que canta para sua amada. A voz *off* de Keuken nos diz sobre sua observação da cena.

“As imagens nebulosas que deixavam adivinhar um espaço imenso fervilhando da vida. Vida, espaço, imensidão [...] São palavras significativas, tudo é verdade. Mais eu estava atraído pelos olhos, por um rio humano.”³⁴

E, há ainda, já em outra região africana, uma seqüência que nos chamou a atenção, onde mulheres em suas bicicletas e também em motocicletas, todas muito bem vestidas e ornamentadas. Elas participam do “trânsito” diário. Provavelmente, são mulheres aparentemente independentes e desinibidas.

³⁴ Keuken.



Seqüência do trânsito de bicicletas e motocicletas na África

São imagens e seqüências que nos lembram os trabalhos de Trinh T. Minh-há em “*Reassemblage*” e em “*Naked Spaces: Living is round*”, uma visão poética, uma relação evidente com o objeto que ela trabalha. Apresentando preocupação não apenas com a poética textual, mas também com a visual e sonora para demonstrar os costumes e ritos das comunidades observadas.

São muitas as variações de ângulos e posições de câmera. Fotografia que valoriza o belo, ora em detalhes, ora as pessoas e a natureza e também a presença das crianças. São todos os objetos, pinturas e detalhes que compõem as variadas comunidades apresentadas, elementos estes formadores da cultura local.

Com a diferenciação que para Trinh T. Minh-há o trabalho é muito mais de caráter da observação diferenciando-se do propósito aqui apresentado na montagem do trabalho de Keuken, que é muito mais participativo apesar de que a descrição do olhar em ambos, nada fuja ao caráter da etnografia e da representação.

Ainda, falando sobre este tipo de montagem textual e visual, utilizada tanto por Keuken, como por Trinh T. Minh-há, uma linguagem poética e subjetiva de imagem e texto, Claudine de France coloca:

[...] juntos, imagens e sons, fazem da imagem animada um verdadeiro instrumento de pesquisa. A observação, por sua vez, encontra-se profundamente transformada: o olhar se aguça, orientado por um imaginário e alimentado por processos filmados que o levam a investigar, em seus menores detalhes, a materialidade sensível das atividades humanas. O real adquire uma nova face.³⁵

A pesquisa, em “Férias Prolongadas”, se dá face ao estado físico de seu diretor e a observação é participativa, o olhar muito mais aguçado, além de investigar, adquire um sentido de busca pelo que é real, ou pela ilusão de uma realidade construída.

No que diz respeito à tecnologia, esta está mais voltada ao trabalho da imagem, que favorece os gestos, as expressões do belo, os objetos de representatividade e a expressão das representações mentais de seu idealizador.

Os sons, músicas e demais arranjos são nitidamente escolhas pessoais de Keuken e demonstram também uma reflexividade profunda, como o caso do som do Sax que em todo o filme está presente, um som (elemento) particular de Keuken, trilhas musicais escolhidas pelo diretor/autor, marcando e pontuando em suas formas a representação dos objetos apresentados nas seqüências de imagens.

A função própria do que Claudine de France denomina *mise en scène*, exercida pela palavra, e mais particularmente pelo comentário, sobre a ação filmada (gestos, atos rituais e materiais) fica claro quando podemos observar as imagens de “Férias Prolongadas”, falando por si e representando o olhar muito particular de seu diretor.

Podemos ainda, dentro desta análise, destacar o que é denominado por “sublinhamento linear”, que tem como resultado a apresentação repetida ou cíclica dos mesmos fatos e gestos, os quais se associam àqueles que permitem oferecer a alguns destes uma posição central ou em primeiro plano na imagem, através de uma focalização mais precisa.

³⁵ FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

É o que acontece repetidas vezes, como dos objetos que Keuken chama de “imagens que formam nosso universo”, ou mesmo a repetição do movimento e som da xícara, e demais imagens que se repetem no decorrer do documentário.

Uma atitude talvez metodológica, não um simples procedimento, mas uma combinação original, adaptada a cada situação de observação e de representatividade/reflexividade, chamando a atenção do espectador sobre os aspectos delimitados pela imagem ou som.

4.3 A RELAÇÃO ENTRE OS PLANOS VISUAIS E AUDITIVOS

Para o espectador, o acesso a todas as informações do filme se faz por intermédio da visão e da audição. Trata-se, portanto, de uma experiência reduzida de cinco a dois sentidos que poderá ser enriquecida por sugestionamento, correspondências ou processos associativos, aplicados aos diferentes fins como: evocação, impressão de realidade etc. A visão e a audição constituem, dessa maneira, os dois sentidos poderosos de comunicação do cinema para com seu público. Permitem assim, além de suas funções, o ver e o ouvir, associações e correspondências com os demais sentidos.

Juntos, esses dois códigos (visual e sonoro), podem operar com predomínio de um sobre o outro, ou em equilíbrio. Em certos momentos, onde se predomina o silêncio, por exemplo, são os gestos e as expressões que se encarregam de estabelecer a comunicação com o grande público. É a expressão do que Keuken chama em suas observações sonoras (locuções em *off*), dentro de seu documentário “Férias Prolongadas”, de fragmentos da existência: imagens ou apenas sons que são carregados de significados particulares do realizador e passados ao espectador através de, ora imagens e sons, ora apenas representados por um ou outro.

O que ocorre, na maioria das vezes no documentário contemporâneo, é a combinação de elementos visuais e sonoros, cada um dando conta do seu papel específico ou, os dois se explicando reciprocamente.

Dentro do plano da representação, o que se vê e o que se ouve no filme, tenha ou não uma referência imediata, seja ou não redundante, constitui uma representação na medida que se insere dentro de um plano, ou seja, dentro de um faz-de-conta. Dessa forma, tanto os elementos que são visíveis no filme, quanto os não visíveis, comunicados por imagens ou sons, tornam-se elementos de representação e assumem papéis. Mesmo que sejam elementos da vida real, transportados para o filme, não se tratam de eles mesmos enquanto tais, mas de uma nova significação do que querem representar.

No caso do som, tudo o que se ouve durante o filme, com uma finalidade comunicativa explícita, seja por fonte direta (som da xícara se debatendo no pires, no “Férias Prolongadas”) ou não, é sempre um som com função representativa. Por si só, sem intenção de representar algo, certamente não teria interesse, como é o caso de um cabo ou papel que caia durante a filmagem, mas que não se enfatize ou se dê importância para o fato.

O cinema lida com diversos e variados processos de representação ao mesmo tempo. No plano da encenação ou da representação, pode-se falar na capacidade de sons representarem outros sons e de elementos visuais como cenário e figurinos representarem locais, épocas, culturas e classes sociais, como podemos observar no documentário estudado aqui, quando das diversas culturas, religiões etc, que nos são apresentadas pelos registros de Keuken.

No filme, existe uma relação concreta entre elementos visuais e sonoros, ou seja, não há como separar o que é sonoro do que é visual. Mesmo nas cenas deliberadamente silenciosas, os gestos, movimentos e expressões aumentam as condições de escuta e comunicam ritmo, intensidade e pausa, que são características sonoras. O ver e o ouvir são processos que se complementam e se explicam entre si.

As relações som/imagem são caracterizadas como: sons *in / off /* fora de campo; sons *diegéticos* ou *extradiegéticos*, *sincronismo* ou *assincronismo* entre as imagens e sons.

A inter-relação entre o que se vê e o que se ouve estabelece, no cinema, um jogo de dependência que é quase impossível se falar de um elemento isoladamente sem citar o outro. O gesto, por exemplo, pode ser motivado pelo som, o qual, por sua vez, pode

estar subordinado a um outro elemento, que é determinado pelo movimento que aparece recortado pela luz ou pelo foco dado pelo olhar da câmera cinematográfica.

A interdependência de elementos visuais e sonoros, fisicamente presentes ou não, explica a dificuldade de se analisar um componente fílmico por si só, sem se recorrer, a todo instante, às repercussões que esse fenômeno isolado possa ter dentro do conjunto do filme.

Os sons nos remetem às matérias como objetos, pessoas, animais e fenômenos da natureza. Basta um espirro ou uma tosse para a indicação de que deve haver alguém por perto e assim por diante.

O valor referencial do som está diretamente vinculado ao conhecimento que se tem a respeito das coisas. Temos a necessidade de um saber prévio em relação ao conhecimento de algo que se aproxima ou, no caso do cinema, daquilo que está prestes a ser “mostrado” na tela. Essa necessidade do saber prévio restringe, de certa maneira, o campo de exploração dos elementos sonoros. Não é todo som que se enquadra perfeitamente no repertório comum das pessoas, sendo, alguns, desconhecidos, outros de difícil reconhecimento ou somente reconhecidos por meio do contexto.

O que não se pode distinguir, ou não se reconhecer somente pelos sons, acaba por explicar-se quando inserido dentro de uma situação mais ampla na qual há outros elementos que podem auxiliar no esclarecimento.

A capacidade que os sons têm de se referir a elementos que não precisam estar, necessariamente, à vista do espectador para lhe serem comunicados, permitem que se faça uma referência a elementos visuais que, com toda certeza, não poderiam ser colocados no filme, a não ser através dos sons.



Duas seqüências distintas onde Keuken entra em reflexão profunda: exemplo de uma única imagem como pano de fundo para uma “locução reflexiva”

Podemos compreender, então, a importância que o som tem no filme; o poder de representar elementos visuais e sonoros como objetos, lugares e seres, apenas por intermédio da sua contraparte sonora, chegando a ser amplamente suficiente.

O poder referencial dos sons pode ir além da representação de simples itens isolados, pois a combinação de vários itens ao mesmo tempo pode criar verdadeiras ambientações sonoras. Já a supressão do som, usada para fins dramáticos ou para efeitos de distanciamento, é muito explorada no cinema. Estamos habituados a ver na tela o *close up* do telefone que se recusa a tocar, o revólver que não dispara ou a dinamite que não detona, etc.

Keuken leva às últimas conseqüências esta capacidade que tem o som de revelar, de expressar as intenções e emoções.

Resulta daí, por exemplo, não um som qualquer de máquinas, engrenagens, ventos e águas, tal como os que normalmente se encontram naquelas coleções de efeitos sonoros que são produzidos para serem consumidos comercialmente (como por exemplo, os *spots* comerciais), mas sons muito particulares que revelam, antes, uma determinada impressão sobre a realidade, a qual é demonstrada pelos efeitos então conseguidos, através de instrumentos musicais, recriações sonoras, etc. Sons e efeitos observados amplamente em praticamente todas as obras analisadas até o momento neste trabalho, nas realizações de Johan Van der Keuken.

A música, ou trilha sonora, presente na obra de Keuken, tem a força expressiva desejada pelo emissor e manifestada, quase sempre, explicitamente. Antes de qualquer outra finalidade que a música possa ter em seus filmes, ela expressa uma visão muito particular e subjetiva, seja de quem a concebeu para o trabalho ou de quem a escolheu dentre outras já existentes.

A música acrescenta um *feeling* ou uma impressão emotiva que, na realidade, é uma expressão particular que vem se sobrepor à narrativa sem nenhum vínculo permanente com ela. Decorre daí o fato de cada filme ser livre para contar com este ou aquele tipo de música.

Seja qual for o motivo de sua existência, para reforçar, criar suspense ou expressar uma visão particular, o fato mais relevante é que ele, enquanto som, já concentra a atenção em torno de si, por suas qualidades estéticas. O espectador tem o prazer de ouvi-lo, por ser não exatamente uma reprodução ou uma demonstração convencional, mas uma verdadeira invenção sonora, que parece estar nascendo naquele instante, com qualidades inauditas exclusivas e originais.

Assim é a trilha (solo de saxofone) final do filme de Keuken, uma composição que nos parece ser própria e marcada por seus sentimentos únicos e particulares daquele momento. Esse tipo de composição, capaz de se sobrepor à emoção da cena, observada na seqüência final do documentário “Férias Prolongadas”, tanto para a música instrumental quanto para a música cantada, pode ser arrebatadora e, conforme a situação, tornar-se até imprescindível.

A música posta “sobre” a cena com a intenção de envolver sentimentalmente o público, de fato provoca emoções, podendo até retirar lágrimas. A finalidade emotiva da música na cena é a de expressar uma determinada emoção e, conseqüentemente, provocar uma reação no público.

Em “Férias Prolongadas” a narração sonora em *off*, assume uma estratégia dupla, pois a estrutura narrativa desperta o interesse de todos e o papel do “outro” na história constitui um elemento de influência para o questionamento do “Eu”, de sua situação real.

Outro processo a ser mencionado aqui e de grande relevância para nosso estudo é o da metáfora sonora. A Metáfora sonora é explorada no filme de Keuken de forma mais sutil e velada, e, também, mais poética, que transcende o que comumente se vê, nos filmes mais populares do “*Star System*”.

A metáfora sonora busca uma correlação com a cena, com base em características que são praticamente as mesmas: o efeito sonoro daquela xícara se debatendo sob o pires, marca a passagem de tempo e a desvalorização das coisas ou do fim da vida do documentarista.

4.4 A AUTO-INSCRIÇÃO E A CRENÇA NAS IMAGENS

“Se eu não mais puder acreditar nas imagens, eu estou morto”.

Keuken.

Após inúmeras viagens, Keuken retorna para sua casa em Amsterdã e recebe um telefonema para retornar a Katmandu. A possibilidade de um tratamento espiritual o leva a ter esperanças de que seu estado de saúde melhore e que seu sofrimento possa ser amenizado. Volta, então, para o Himalaia, terra que o surpreendera anteriormente devido as suas desigualdades e, ao mesmo tempo, sua beleza natural.



Cenas do ritual com o Lhamo, em Katmandu

O chamado “tratamento” se dá através de um ritual bastante impactante, imagens extremamente dolorosas, mas muito interessantes: “uma mestre” budista que ao “entrar em transe”, “recebe” uma entidade, o Lhamo, supostamente retira com sua própria boca, as células cancerígenas de Keuken. Primeiramente, as retira da região das costas e em seguida, de sua virilha.

O processo ritualístico é algo impressionante e que para nós leigos no assunto, se trata de um ato assustador e difícil de se entender. Porém, para aqueles que pertencem a essa cultura, trata-se de algo bastante normal, e até ousaríamos dizer, rotineiro.

O que podemos observar é a força da fé que o cineasta demonstra com a perseverança e a coragem de se submeter a tal “tratamento”. Podemos constatar aquilo já mencionado no capítulo dois desta dissertação acerca do processo da doença, onde ainda existe uma esperança de cura, uma esperança de vida, de libertação.

Em toda esta seqüência, Keuken permite à sua câmera o registro, agora em outras mãos, porém, com imagens do cineasta submetendo-se ao “tratamento”. Sua dor e os questionamentos que ele próprio faz durante este processo, são mostrados em tempo real durante todo o ritual.

De um modo limitado, a auto-inscrição, neste caso especificamente, representada pelo “EU” do cineasta, ocasiona um tipo de reciprocidade muito intersubjetiva, na qual a representação do si próprio e do outro, está unificada e simultaneamente refletida numa situação onde o sofrimento do cineasta, aqui o “EU”, é representado pelo sofrimento de muitos “Outros”, esses “Outros” a que se refere Keuken durante todo seu documentário.

O cineasta viaja, agora, sozinho, sem sua companheira Nosh para o Brasil em 1999, a fim de receber o prêmio Internacional no Festival “É tudo Verdade” de documentários. Nessa ocasião, ele se confessa frente à sua pequena câmera digital que ao contrário do que esperava, o “tratamento” realizado espiritualmente não dera resultado e suas células cancerígenas acabaram por aumentar (processo denominado metástase). Já sentindo os efeitos psicológicos da doença, persevera a fim de terminar seu trabalho com os documentários e luta para divulgá-los de maneira satisfatória.

No Rio de Janeiro, recebe o prêmio pelo documentário: “*Herman Slobbe*” – “Criança Cega 2”. Aproveita também o tempo em que está no Brasil para documentar o dia-a-dia do “morro” – em uma das favelas do Rio de Janeiro.



Imagens da Favela da Rocinha no Rio de Janeiro e das asas-delta

Observa, como em “*Amsterdã Global Village*”, dois meninos negros que jogam tênis de mesa na rua da favela, encanamentos que podem ser filmados apenas ao andar pelas ruas ou corredores das pequenas casas e um imenso esgoto aberto que convive “harmoniosamente” com os moradores e, ainda, se maravilha ao observar no alto do céu as belas asas-delta e comenta: “Os habitantes da favela vêm no céu as asas-delta sobre seus tetos, porém jamais estarão lá em cima”.



Imagens realizadas por Keuken, que sobrevoa o Rio de Janeiro em uma asa-delta

E assim, maravilhado, Keuken também deseja experimentar a sensação de observar tudo lá bem do alto: superando seus medos e alegando não ter nada mais a perder, se aventura a realizar também seu vôo.

Lá de cima, também registra uma cidade imensa, rodeada pelas águas do oceano e, mais uma vez, marcada pela desigualdade e diferenças raciais e sociais, foco do registro do documentarista e do que chama de “abandono divino”.

Também, participa de uma festa noturna em uma boate da favela, a fim de mostrar a realidade dos jovens moradores da favela e, mais uma vez, realiza uma reflexão sobre a morte. Um contraste que vê artisticamente entre as luzes e as sombras daquela boate e também o contraste entre seus freqüentadores.

Em São Francisco, ganha mais um importante prêmio no 42º Festival de filmes, com “As Férias do Cineasta” e, na ocasião, anuncia que começa realmente a sentir-se mal. Mais uma vez recorre ao Centro de Radioterapia onde seu médico o orienta a procurar outro tratamento em Nova York.

As esperanças são renovadas e os ânimos fortalecidos...



Imagens do almoço em família

Nas cenas que antecedem o final do documentário temos, pela primeira vez, e diferentemente do que acontece em seus outros documentários, o registro de uma reunião em família, com filhos e talvez netos do cineasta em um almoço familiar.

Talvez essa cena signifique a reunião do “tudo” que lhe pertence e que lhe é caro, o que lhe é mais importante e valioso e que, através dela, num processo metonímico, seja sugerida e antecipada a ausência de tudo que faz parte de sua existência. Em suma, a celebração de uma despedida.



Imagens finais do filme, barcos chegam e partem do cais do porto.

As cenas finais do filme são extremamente tristes e melancólicas, solitárias e vazias. Barcos que se movimentam, chegam e partem do cais do porto e uma música solitária de um instrumento de sopro, certamente, notas extraídas pelo próprio Keuken que acompanha o movimento dos barcos de forma lenta e com acordes dissonantes. Mais uma vez a metáfora sonora faz parte das cenas finais do filme. As imagens dos barcos chegando e partindo do cais são extremamente suaves e lentas, como se o cineasta simplesmente ligasse a câmera e deixasse que esta escolhesse o que queria registrar.

O som de seu saxofone é lento e parece-nos muito triste, fica muito evidente a depressão por que passa o cineasta diante de seu estado de saúde, já bastante debilitado e enfraquecido com a progressão da doença.

Johan Van Der Keuken, morreu em 07 de janeiro de 2001, aos 62 anos, em sua casa em Amsterdã, Holanda; a doença que o deteve foi, também, a motivação para seu último trabalho, o documentário, “Férias Prolongadas”, vencedor do prêmio de melhor filme da competição internacional no festival “É tudo verdade”, e de tantos outros prêmios mundo afora.

Uma viagem entremeada de encontros com diferentes pessoas, sociedades e culturas e que, ao mesmo tempo, retrata a vida e se transforma em um diário mantido por alguém que aprende a viver seus últimos momentos.

5 CONCLUSÃO

Ao procurar compreender o processo de criação artística e reflexiva do filme “Férias Prolongadas”, um mundo de possibilidades despertou. A riqueza da criação e de reflexão abriu caminho para uma diversidade de focos de análise.

Chegamos à conclusão de que Johan Van Der Keuken, como fotógrafo e cineasta de documentários, sempre se preocupou em retratar as “realidades humanas”, ou seja, o ser humano sempre fora todo o centro de seus registros.

Um documentarista evidentemente (e nesse momento sem “teoria alguma”), reflexivo, no sentido lato da palavra: reflexão; o refletir acerca das diversas culturas mundiais e das diversas situações de: distribuições de renda, políticas raciais e sociais nos mais diversos “cantos” do mundo. E ainda, reflexivo, no ato de se “mostrar” para a câmera.

Não se trata aqui de “enquadrar” ou “qualificar” o cineasta e dizer: “é um documentário do estilo direto ou um documentário verdade...”, pois bem entendemos que este, desde o início de sua carreira, acompanhou o desenvolver de todas as tendências documentárias e seguiu também, todas as evoluções tecnológicas por que passou tal gênero.

Em todos os filmes por nós assistidos, pudemos ver claramente, traços de evolução de estilos e marcas próprias do autor, sem deixar de lado sua análise pessoal de cada fato abordado e sua visão humanística.

O estudo evolutivo e histórico da obra de Keuken, nos abriu uma nova e ampla visão do processo documentário, pois, o que anteriormente estudávamos em teoria, pudemos observar com tais trabalhos agora na prática, uma vez que o cineasta mesmo sem “aceitar” classificações, de acordo com nossas observações, sempre acompanhou os processos de mudanças nas “formas” de documentário.

A trajetória percorrida pelo diretor demonstra que, em seu cinema, está presente o processo documental em que som e imagem são coletados e depois reproduzidos, transmitindo determinadas informações. Este material fílmico é produzido e vivenciado pela montagem de tal forma que reflete em uma ligação muito forte em relação som/imagem. A obra “Férias Prolongadas”, ápice deste tipo de procedimento, mistura os

elementos de som/imagem, resultando uma “mistura” capaz de oferecer ao espectador a oportunidade de sentir tais elementos como uma experiência muito particular ao sentimento do que é revelado pelo “olhar” da câmera, como uma energia contagiante – o falar, o ouvir –, mas também o sentir, não apenas do cineasta que se “revela” através da construção do filme, mas também de todas as pessoas e lugares por que perpassa a câmera de Keuken.

O filme “Férias Prolongadas”, que certa vez nos chamou a atenção para um estudo do documentarista, nos abriu também outras “portas” para a pesquisa e o “encantamento” com a obra do cineasta. A cada dia nos era mais e mais prazeroso o estudo das formas e dos sons nos filmes documentários que pudemos ter acesso.

Trabalhar nessa dissertação não foi nada fácil: primeiramente, tivemos problemas em conseguir os filmes de Keuken, uma vez que tais não são disponíveis aqui no Brasil. Enfim, uma vez superado tal problema, deparamo-nos com o problema da língua, pois todos os filmes e também os textos que se têm sobre o assunto ou sobre o cineasta, encontram-se em francês e acreditamos, o fator que mais dificultou nosso trabalho foi certamente o fato de que não existe disponível no país, nenhuma bibliografia que traga informações sobre o documentarista.

Certamente, o que aqui fora abordado está aquém do que gostaríamos de apresentar, se tivéssemos a possibilidade de ter acesso a toda obra, não só em película, mas também fotográfica do documentarista (material que pode ser encontrado em Amsterdã e parte na França). Talvez a oportunidade de uma pesquisa futura, onde pudéssemos ir até a Holanda, a fim de aprofundar o conhecimento sobre Keuken.

Como dito anteriormente, trata-se de um documentarista de uma visão ampla e profunda acerca dos mais diversos assuntos que digam respeito ao ser humano e de suas aflições diante das desigualdades que são impostas por uma sociedade injusta e desumana.

Johan Van Der Keuken, através de sua doença, mostrou ao mundo, ou ao menos aos espectadores dos festivais por onde fora exibido seu último documentário, uma linda lição a se levar para toda a vida: olhar para as suas dificuldades, sem deixar de ver as dificuldades do outro.

Concluimos assim, que a pesquisa para a presente dissertação de mestrado, além de ser enriquecedora, tornou-se muito prazerosa, uma vez que, não só o documentário em questão, mas, trata-se de um filme rico em cultura, mas toda a obra deste cineasta.

E a lição maior: que é a de se ver nesse “outro”, simplesmente um ser humano, com seus sofrimentos e limitações.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *Histoire de la mort em Ocident*. Paris: Seuil, 1976.

_____. *Western attitudes toward death: from the middle ages to the present*. Tradução Ingl. Patricia M. Ranum. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 9.ed. Campinas: Papirus, 2004.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BELLOUR, Raymond. D'entre les corps. In : *L'Entre-image, la difference*. Paris: Albatros, 1990.

_____. *L'Analyse du film*. Paris : Albatros, 1978.

BAZIN, André. *O Que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKER, Ernest. *The Denial of death*. Nova York: The Free Press, 1973.

BORDWELL, David. Contemporary film theory and the vicissitudes of grand theory. In : *Post-Theory: reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba: TCM – Comunicação, 2001.

CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre*. Tradução Fr. Lyon. s.l. : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da afirmação pressuposta: uma análise conceitual*. São Paulo: Editora Senac, s.d. (Teoria Contemporânea do Cinema)

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Martins, 1953.

COMOLLI, Jean- Louis. Technique et ideologie. *Chiers du cinemà*, n. 229-240, 1971-1972.

DELEUZE, Guilles. *A Imagem-tempo, cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

_____ (org.). *Do Filme etnográfico à antropologia fílmica*. Tradução Marcius Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne ; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

JEANNE, Allen. Self-reflexivity in documentary. *Ciné-Tracts*, v. 1, n. 2, 1977.

METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

_____. *A Significação no cinema*. Tradução Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NICHOLS, Bill. The Voice of documentary. *Film Quarterly*, n. 3, 1983.

NICHOLS, Bill. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

PLANÈTE – IMAGES DOCUMENTAIRES. Paris: Société Civile des Auteurs Multimedia, n.29/30, 4^{ème} trimestre 1997- 1^{er} trimestre 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: Documentário no Brasil. Francisco Elinaldo Teixeira (org.) São Paulo: Summus, 2004.

_____. *O Que é documentário: estudos de cinema*. Socine: Sulina, 2000.

_____. *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação: teoria do cinema e psicanálise: intersecções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

RENOV, Michael. *Toward a poetics of documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

_____. *The Subject of documentary*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004.

ROSS, Elizabeth Kübler. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário. *Quarterly Review of Film Studies*, v. 9, n. 4, outono. 1984.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

Site:

<<http://www.johanvanderkeuken.com>>. (site oficial do diretor)

Filmografia:

Johan Van der Keuken

- *Herman Slobbe – Criança Cega* (1966);
- *Le Mur* (1973, 8m);
- *Journal* (1972, 83m);
- *Face Value* (1990, 1h59m);
- *Amsterdam Global VillageI* (1996, 2h07m);
- *Amsterdam Global VillageII* (1997, 1h45m);
- *Férias Prolongadas* (2000, 2h30m).

Patrício Guzmán

- *A Batalha do Chile* (1975-76, 3h03m).

TRINH T MINH-HÁ

- *Reassemblage.*
- *Naked Spaces: Living is Round.*

ANEXOS

ANEXO A

Tradução do texto de Johan Der Keuken, enviado ao Brasil por ocasião da premiação do filme “Férias Prolongadas”, no Festival Internacional de documentários: “É tudo verdade”.

“VIVENDO APESAR DE TUDO, COM A AJUDA DE BELAS HISTÓRIAS, QUE VENDEM A SI MESMAS, COMO UM CONSOLO DIANTE DO FIM DA EXISTÊNCIA”.

Johan Van Der Keuken.

Perto do fim de meu filme: “Férias Prolongadas”, eu anunciei com a nova medicina que tinha se tornado possível, que eu alcançaria a idade de 90.

Eu disse isso com ironia pessoal, mas com otimismo, “nós não estamos completamente impotentes, nós podemos fazer alguma coisa!”, foi como uma grande tendência, que as pessoas começaram a falar à respeito de uma poção mágica. Então tivemos que jogar um balde de água fria nas pessoas interessadas em nos chamar para servir como um modelo de base.

Nós dissemos à elas: veja na Internet vocês mesmos e, leia as experiências de dezenas de pacientes americanos, com todos os detalhes à respeito de remédios, disciplinas e limitações.

Neste meio tempo, eu vivi por um ano sem problemas e intensamente, nós descobrimos novos mundos e eu comecei a converter fragmentos destas descobertas em imagens. Mas eu ainda não atingi a idade dos 90 e ...eu...tenho me lembrado que eu nunca atingirei.

Ainda, eu ganhei algo por aquele The Long Holiday.

O filme fez uma tour mundial, de uma maneira que nenhum dos meus outros filmes já fez. Isso me permitiu observar uma maneira muito maior de discussão, experimento e investigação com respeito à doença que eu imaginasse possível nesta atmosfera fatalística de 18 meses atrás.

“Nós guiamos e veremos onde encalharemos” substituiu “Nós esperaremos, esperaremos e veremos quando nós encalharemos”.

Mas, o que é maior, é que eu fui capaz de olhar os outros além do meu sofrimento e dar forma ao meu próprio apuro, de maneira à mostrar, muito mais claro que antes, que eu sou igual aos outros.

Então nós, depois de tudo, temos uma irmandade global, uma Família de Homem!

Nós temos, mas uma coisa que tem comprovado ser tão complicada e tão obrigada pelos desejos mesquinhos é aprender através da história. Na sua aflição, a Família virou-se mais uma vez para Deus, com o pedido para resolver os grandes problemas do planeta. Mas ele não estava lá.

Então, este poderia se o pretexto do projeto como um filme: mostrar o compromisso mútuo e a igualdade fundamental com o abandono Divino da população mundial. Um essencial e honrável projeto. Mas há mais: Para o filmmaker não é apenas quebra entre o quebrado, ele também divide a desconcertante alegria de viver com seus irmãos e irmãs sem perspectiva de futuro, aqueles milhões de assalariados.

Ele vê beleza e êxtase, o que atualmente não combina com a desconsolante experiência da vida diária.

“Há muitas pessoas que têm voz, apenas poucos a ouvem”, Bert Schierbeek escreveu. Aqui, o escritor refere-se a algo a mais que a voz Divina, a Providência que controla e pune. É quase a voz pagã do êxtase que fica inativa e sonolenta na maioria das pessoas, mas que raramente é ouvida como resultado de opressão ou da força do hábito diário. Para aqueles que ouvem esta voz, o projeto muda de mensagem para arte.

Palavras e imagens em si próprias de repente caem, quando nós tentamos agarrar em uma mão a desolação e o êxtase da vida humana, e reconciliar o irreconciliável por um instante.

Novas combinações de imagens, sons, palavras, pedaços de música, ações, lugares e histórias são requeridas – a interação de todos esses elementos, numa ofegante mostra de linhas entrelaçadas e planos móveis. Fragmentos da existência que colidem – fragmentos que forma novas áreas. Esses são voláteis: tão logo você os reconheça, eles já evaporaram.

O filmmaker tem o equipamento amplificador que permite-o ouvir a voz. Ele pertence à elite paradoxal que tenta dar a cada ser humano, uma voz. Mas então, novamente, não é permitido a ele fazê-lo.

Primeiramente, o filmmaker deve ser normal, como todos os outros personagens do novo capitalismo econômico, procurando por injeções financeiras que mantenham o “gatilho do entretenimento” caminhando.

O simples fato que filme não é arte. Filme originado no justo e deveria permanecer lá.

Mas esse preço não é o preço localizado naquele atolante campo atrás da Igreja, do templo e da mesquita? Apenas passe na loja de departamento, na prefeitura e na casa de chá? Não longe da sala de concertos, do teatro, na sala de festas, da estação para reportar má conduta, a casa dos velhinhos, o centro juvenil e a discoteca, certamente, o abarrotamento de todo o público com os nativos e imigrantes, autônomos e heterônomos, homeopatas e psicopatas, todos correndo em volta ou sendo emperrados no congestionamento, irrequietamente procurando pelo... significado da vida.

À meu ver, é tarefa do filmmaker visualizar algumas dessas confusões, mas também alguns dos significados. Ele faz isso combinando técnica, dinheiro e transforma em arte.

Se você quer ganhar um prêmio no mundo cinematográfico (e quem não quer, além de todas as boas intenções?), não fale de arte. Especialmente nos Países Baixos, porque as pessoas o acharão pretensioso e arrogante.

Através dos anos, eu falei de arte, e veja agora, eu tenho o prêmio. Eu estou agradecido pelo abandono Divino com isso.

E que injeção financeira!

De repente, eu tenho 90!

Johan Van Der Keuken.

26 de novembro de 2000.

ANEXO B

JOHAN VAN DER KEUKEN (1938 – 2001)

curriculum vitae

Johan van der Keuken se lance dans l'expérience photographique dès l'âge de douze ans. Son premier recueil de photos, *Wij zijn 17 (Nous avons dix-sept ans)*, paraît cinq ans plus tard en 1955.

Il suit alors les cours de l'IDHEC à Paris, puis réalise ses premiers films. A la même époque, divers magazines néerlandais publient ses premiers textes sur la photographie et le cinéma. A partir de 1977, il signe une chronique intitulée '*Uit de wereld van een kleine zelfstandige*' (*Du monde d'un petit entrepreneur*) dans la revue cinématographique *Skrien*. Outre de très nombreux films,

Van der Keuken a réalisé divers recueils de photos, des installations et des expositions et a donné des séminaires dans de nombreuses écoles cinématographiques en Europe et aux Etats-Unis.

(Sauf mention contraire, Johan van der Keuken est le cameraman de tous ses propres films.)

1955	<i>Nous avons 17 ans</i> (album de photos)
1957	<i>Derrière la vitre</i> (album de photos)
1956-1958	IDHEC
1957-1960	Nombreuses expositions de photos (Amsterdam, Paris, Milan, Biella, Roubaix)
	Paris à l'Aube (avec James Blue et Derry Hall, 10 mn.)
1960	Un Dimanche (14mn.) camera: Prosper Dekeukeleire
1960-1961	Critique de cinéma au <i>Haagse Post</i>
1960-1963	Un Moment de Silence (10 mn.)
1962	Quatre films sur des artistes hollandais, produits pour la chaîne de télévision VPRO: Yrrah (5mn.), Taiiri (10 mn.), Opland (12 mn.) et Lucebert, Peintre-Poète (16 mn.)
1963	La Vieille Dame (25 mn.) camera: Prosper Dekeukeleire <i>Paris Mortel</i> (album de photos)
1964	<i>Sardegna</i> exposition de photos à Amsterdam Indonesian Boy (40 mn.) L'Enfant Aveugle (24 mn.)
1965	Beppie (38 mn.) Quatre Murs (22 mn.) In the Nest with the Rest (8 mm)

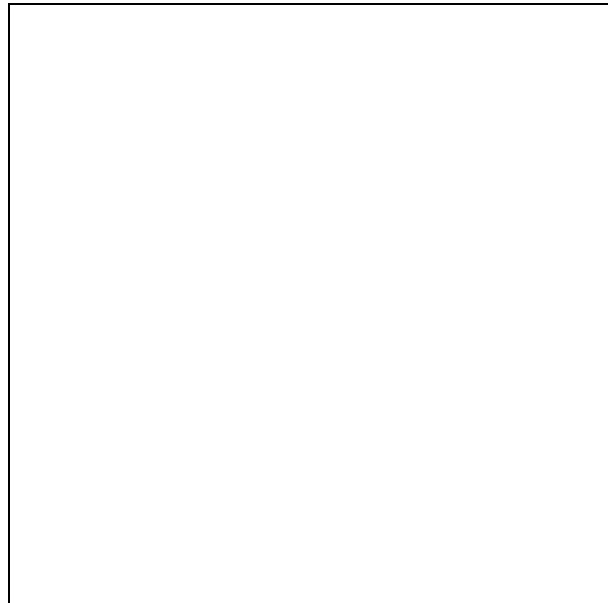
1965-1966	Rétrospective de ses photos au musée de den Bosch, qui tournera ensuite dans plusieurs musées de Hollande
1966	Herman Slobbe/L'Enfant Aveugle 2 (29 mn.)
1967	Un Film pour Lucebert (22 mn.) Big Ben / Ben Webster en Europe (32 mn.) Opérateur du film de Jan Vrijman Why do people read?
1968	L'Esprit du Temps (42 mn.) Le Chat (5 mn.) La Rue est Libre (7 mn.) Opérateur de Louis van Gasteren pour le film Report from Biafra
1970	Vélocité 40-70 (25 mn.) camera: Mat van Hensbergen Beauty (25 mn.) Opérateur du film de Roeland Kerbosch Libya in the rush of revolution
1972	Journal (80 mn.) premier volet du triptique Nord/Sud
1973	Bert Schierbeek / La Porte (11 mn.) La Forteresse Blanche (Nord/Sud 2, 78 mn.) en collaboration avec Bert Schierbeek Vietnam Opera (11 mn.) Le Mur (9 mn.) Le Leçon de Lecture (10 mn.)
1974	Le Nouvel Age Glaciaire (Nord/Sud 3, 80 mn.) Les Vacances du Cinéaste (39 mn.)
1975	Les Palestiniens (45 mn.) Rétrospective de films à la Cinémathèque Québécoise, Montréal
1976	Printemps (80 mn.)
1977	Maarten and the Double Bass (30 mn.)
1978	La Jungle Plate (90 mn.) – Prix Joseph von Sternberg/Mannheim, Allemagne Rétrospective de films au Pacific Film Archive, Berkeley
1980	Le Maître et le Géant (70 mn.) en collaboration avec Claude Ménard <i>Photographies 1955-1980</i> exposition au Stedelijk Museum à Amsterdam Parution de <i>Zien, Kijken, Filmen</i> [Voir, Regarder, Filmer] livre de photos, textes et extraits d'interviews Opérateur pour le film de Babeth Vanloo Joseph Beuys au Musée de Rotterdam Rétrospective de films au Film Museum, Munich
1980-1981	Vers le Sud (143 mn.)
1982	Tempête d'Images (85 mn.) <i>Brother Kodak (is watching you)</i> une série de 70 photographies en projection
1984	Jouets (4 mn.) Le Temps (45 mn.)
1986	I © S (145 mn.) – Prix Joseph von Sternberg/Mannheim, Allemagne Wet Feet in Hong Kong (5 mn.)

- La Question sans réponse** (18 mn.) camera: Melle van Essen et Niels van 't Hoff
- 1987 *Photographies 1953-1986* exposition au Centre Georges Pompidou et rétrospective des films à la Cinémathèque Française
Parution de *Abenteuer eines Auges* [Aventures de l'oeuil] livre de textes et de photographies, Hambourg
- 1988 Invité d'honneur du Flaherty Film Seminar, Ithaca, New York
L'Oeil au-dessus du Puits (90 mn.) – Grand Prix Festival du Film de Bruxelles
Photographies 1955-1988 exposition au Centraal Museum, Utrecht
Prix de la culture aux Pays-Bas pour l'ensemble de son oeuvre
- 1989 Opérateur de Noshka van der Lely pour le film **The Mountain World Non-world**
- 1989-1990 **Le Masque** (55 mn.)
- 1990 **Face Value** (120 mn.)
- 1991 Parution de l'album *After Image, photographs 1953-1991*
Rétrospective, Cinemateca Portuguesa, Lisbon
- 1992-1993 **Cuivres Débridés – A la rencontre du swing** (106 mn.) en collaboration avec Rob Boonzajer Flaes
- 1993 *Johan van der Keuken: Photographe et Cinéaste* exposition au Amsterdam Historical Museum
Prix de la Photographie aux Pays-Bas pour l'ensemble de son oeuvre
Sarajevo Film Festival (14 mn.) – Prix Golden Globe 1994
- 1994 **L'Anniversaire de Teun** (9 mn.)
Lucebert, Temps et Adieux (52 mn.) – Grand Prix 5° Biennale Internationale du Film sur l'Art, Paris
On Animal Locomotion (15 mn.) en collaboration avec Willem Breuker
Rétrospective de films à Vue sur les Docs, Marseille
- 1996 **Amsterdam Global Village** (228 mn.) – Prix Grolsch, Netherlands Film Festival; Grand Prix Munich Documentary Film Festival; Prix des Cinémas de Recherche, Vue sur les Docs, Marseille
- 1997 **Amsterdam Afterbeat** (16 mn.)
To Sang Fotostudio (32 mn.)
'Body and City' première partie: *Une Journée à Le Paz* exposition au Stedelijk Museum, Amsterdam
Lecture de présentation **Film on Films** avec François Albéra, Documenta, Kassel, Allemagne
- 1998 **Derniers Mots – Ma Soeur Joke (1935-1997)** (50 mn., vidéo)
Le Corps et la Ville expositions/installations/films à De Balie, Amsterdam; Maison Européenne de la Photographie, Institut Néerlandais, Maison de l'Amérique Latine et Galerie du Jeu de Paume, Paris; Centre d'Art Multimedia Le Fresnoy, Tourcoing
Aventures d'un regard album de photographies, films, textes et interviews en collaboration avec François Albéra, Editions Cahiers du Cinéma, Paris

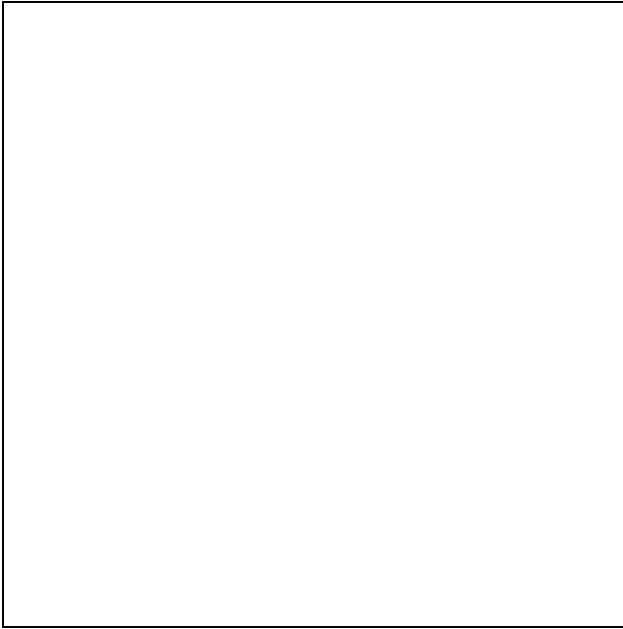
- 1999 Prix Littéraire de la Critique (française) 1999
 Rétrospectives de films: Institut Français d'Athènes; Festival de Film É
 Tudo Verdade, São Paulo et Rio de Janeiro; San Francisco International
 Film Festival; San Francisco Cinémathèque; Pacific Film Archive,
 Berkeley; Kino Arsenal, Berlin; Xenix, Zürich et au Festival
 Filmmaker/Doc4, Milan
 Expositions photos au Berkeley Art Museum, University of California
 et au Robert Koch Gallery, San Francisco
 Invité du Flaherty Film Seminar, Caroline du Nord
 Johan van der Keuken reçoit le prix 'Persistence of Vision' pour
 l'ensemble de son oeuvre au San Francisco International Film Festival
Le Corps et la Ville expositions/installations/films au Centre de
 Cultura Contemporania de Barcelona
- 2000 **Temps/Travail** (10 mn.)
 Installation vidéo dans l'exposition *Le Temps, Vite* Centre Georges
 Pompidou, Paris
 Rétrospectives de films au Centre Georges Pompidou, Paris; au
 Spoutnik Cinéma, Genève; à la Cinémathèque de Barcelone; à la
 Cinémathèque Espagnole, Madrid; à la Cinémathèque Ontario,
 Toronto, Canada
Vacances Prolongées (145 mn.) – Silver Spire Award Winner, San
 Francisco International Film Festival; Prix oecuménique, Festival
 International du Film, Berlin; Prix d'honneur spécial, Festival du
 Documentaire, Salonique, Grèce; Prix d'oeuvre Bert Haanstra, IDFA,
 Amsterdam
Du monde d'un petit entrepreneur
L'oeil lucide (album de photos)
Bevogen beelden (album de photos et de textes)
Le Corps et la Ville expositions/installations/films au Wexner Center
 for the Arts, Columbus, Ohio; IDFA Arti et Amicitiae, Amsterdam
Présent inachevé (10 mn.)
- 2002 **Présent inachevé** film d'ouverture du International Film Festival
 Rotterdam

ANEXO C

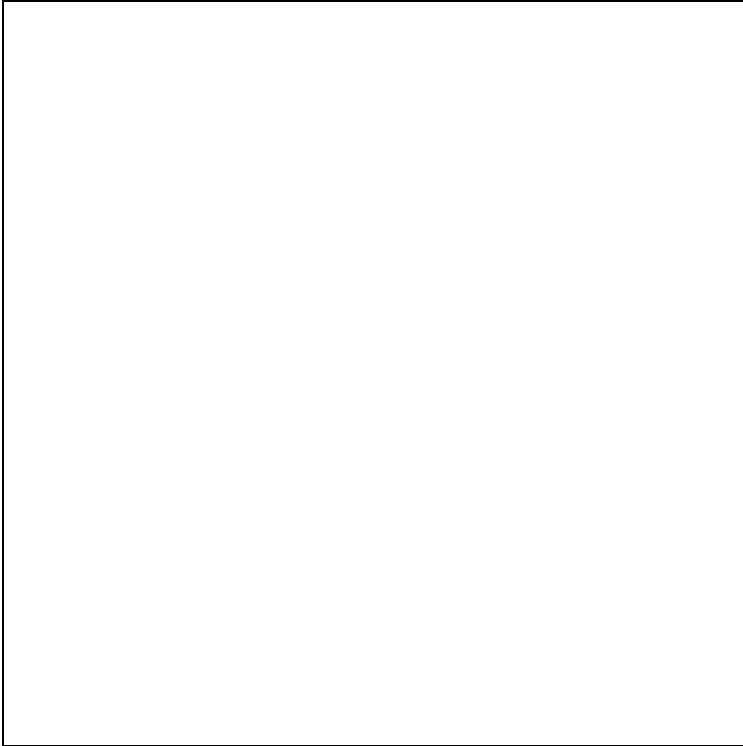
Álbum de fotos – Fotos de filmes:



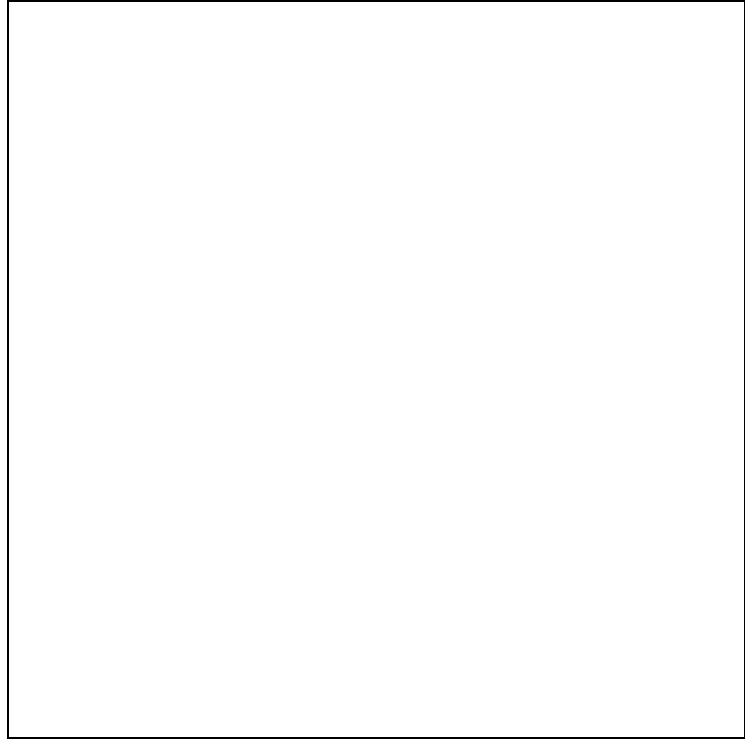
L'enfant aveugle, 1964



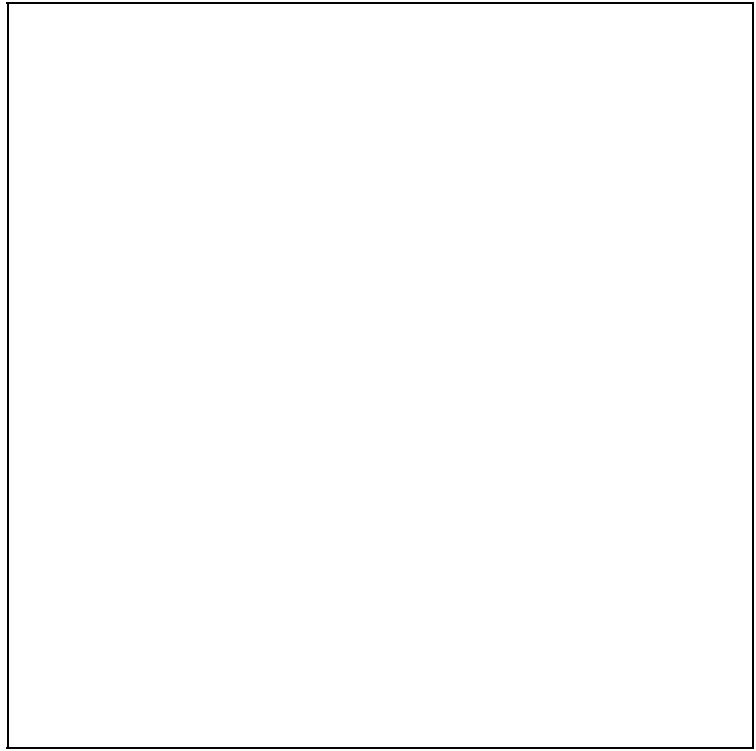
Beppie, 1965



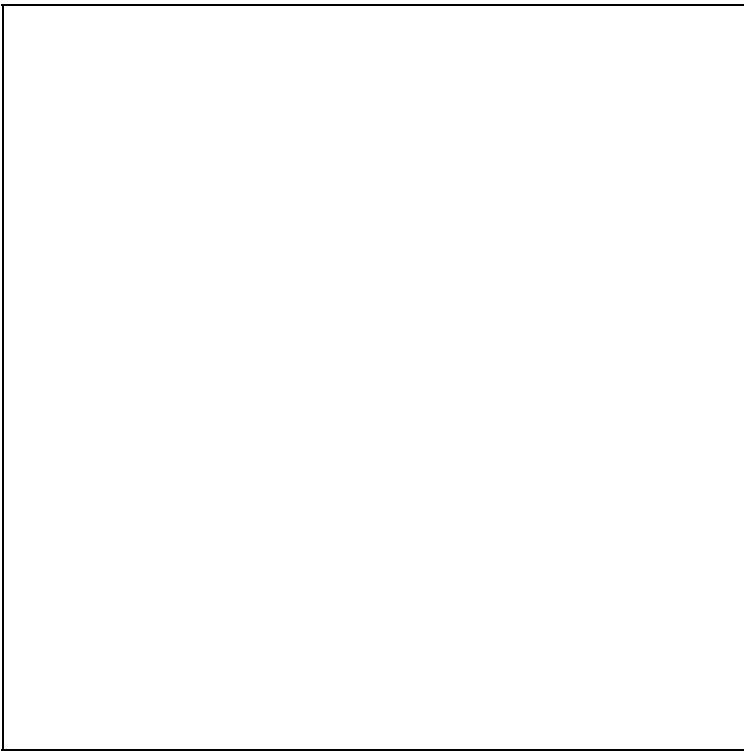
Herman Slobbe/L'enfant aveugle 2, (1966)



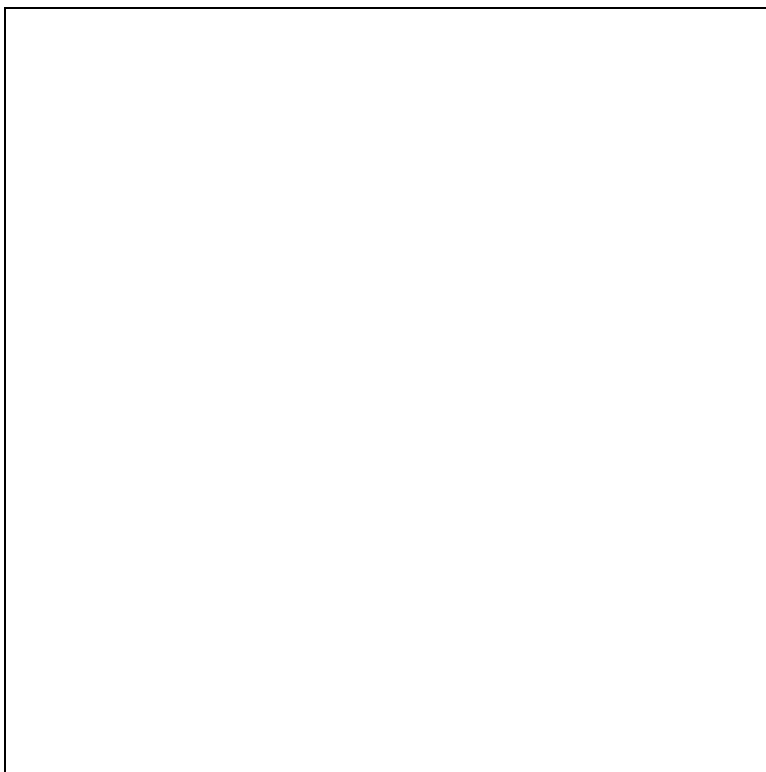
Big Ben/Ben Webster en Europe, 1967



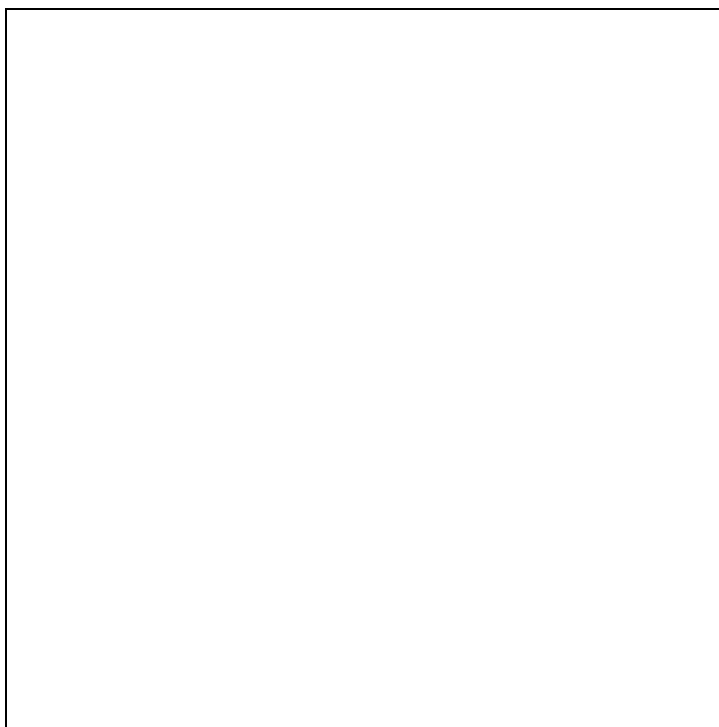
Journal, 1972



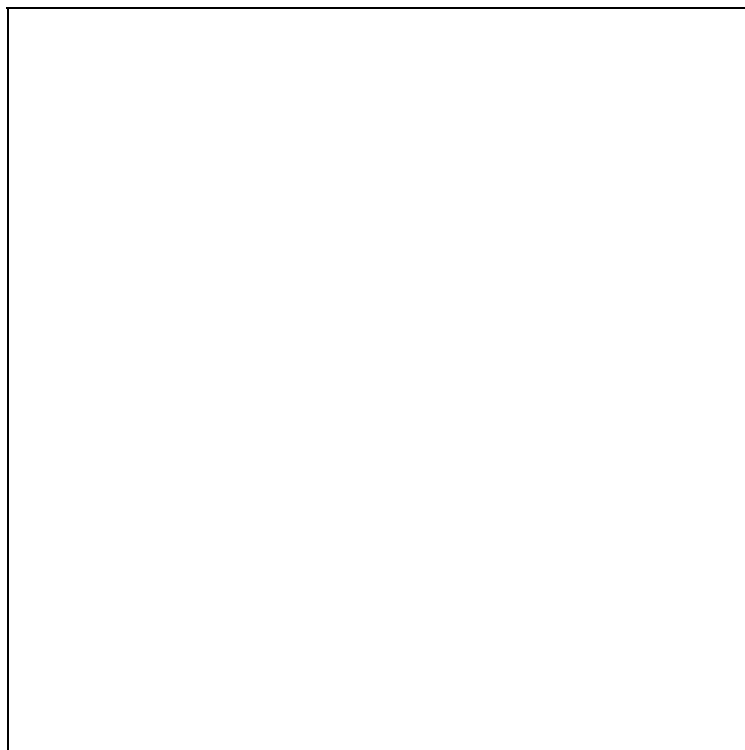
Les vacances du cinéaste, 1974



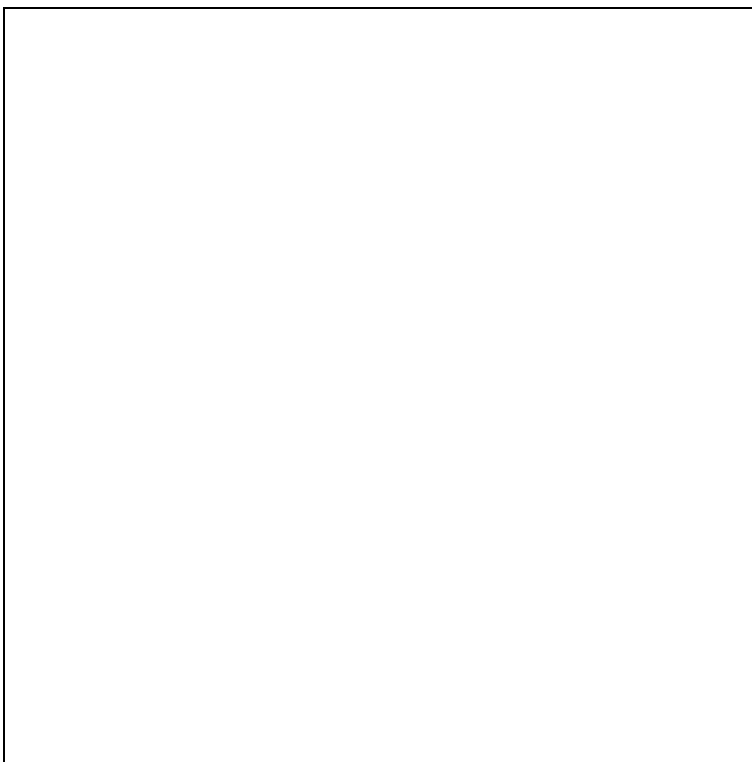
Face Value, 1990



Cuivres débrides, 1992/1993



Amsterdam Global Village, 1996



Nosh van der Lely,
Amsterdam Afterbeat, 1997